Museologia radicale, ovvero: cosa c'è di 'contemporaneo' nei musei d'arte contemporanea?

Il futuro del museo pubblico, capace di rappresentare gli interessi del novantadue per cento piuttosto che di consolidare il privilegio privato, non è mai sembrato così cupo. O forse sì?

Di fronte ai tagli dell'austerità ai finanziamenti pubblici, una manciata di musei d'arte contemporanea ha ideato alternative convincenti al mantra "più grande è meglio e più ricco". *Radical Museology* presenta gli allestimenti delle collezioni del Van Abbemuseum di Eindhoven, del Museo Nacional de Reina Sofía di Madrid e del MSUM di Lubiana come schemi di riferimento.
di una nuova comprensione del contemporaneo nell'arte contemporanea.

Radical Museology è un vivido manifesto per il contemporaneo come metodo piuttosto che come periodizzazione e per l'importanza di una rappresentazione politicizzata della storia nei musei d'arte contemporanea.

Claire Bishop è docente del programma di dottorato in Storia dell'arte presso il CUNY Graduate Center di New York. Dan Perjovschi è un artista che vive a Bucarest.

RADICAL MUSEOLO CLAIRE BISHOP

Libri Koenig, Londra

9 783863 353643

CLAIRE
BISHOP

o, Cosa è "contemporaneo nei musei d'arte contemporanea?

Con disegni di Dan Perjovschi

RADICAL MUSEOLOGY

o, Cosa è "contemporaneo
nei musei d'arte contemporanea?

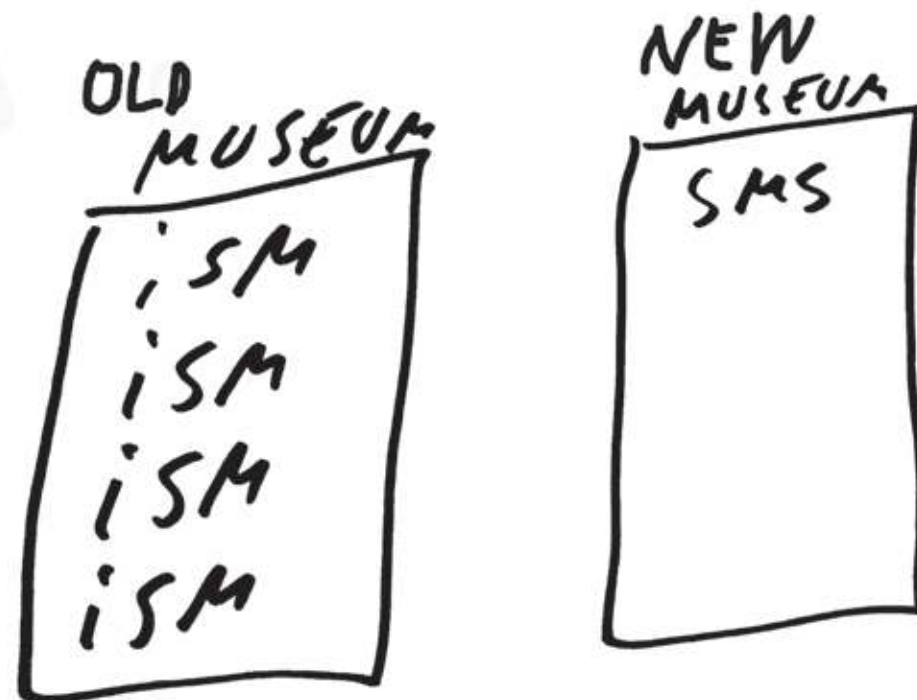
CLAIRE BISHOP
Con disegni di Dan Perjovschi

Libri Koenig

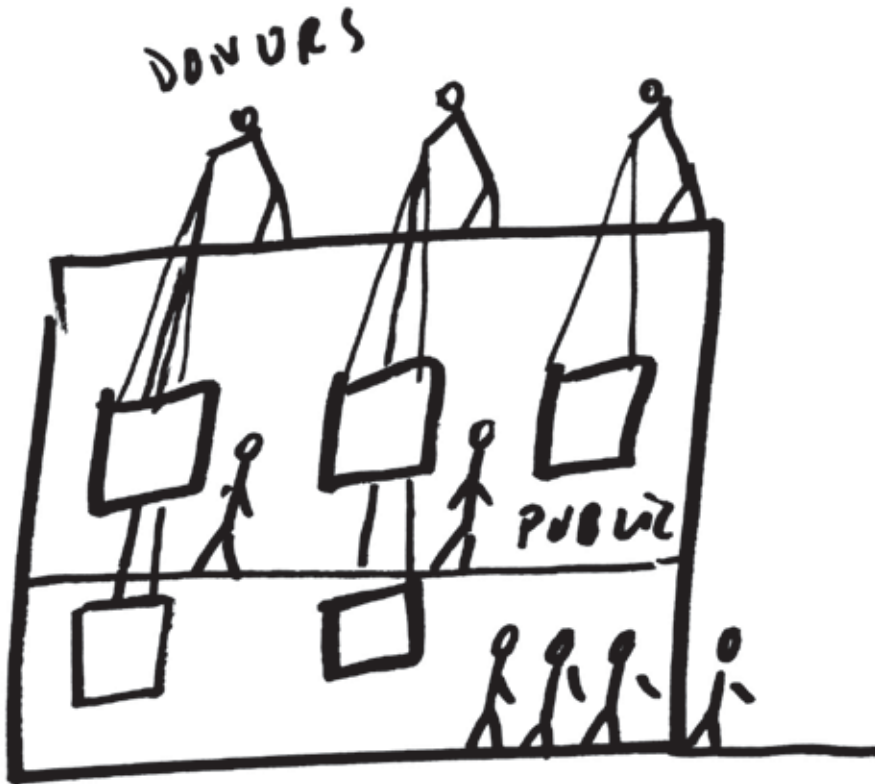
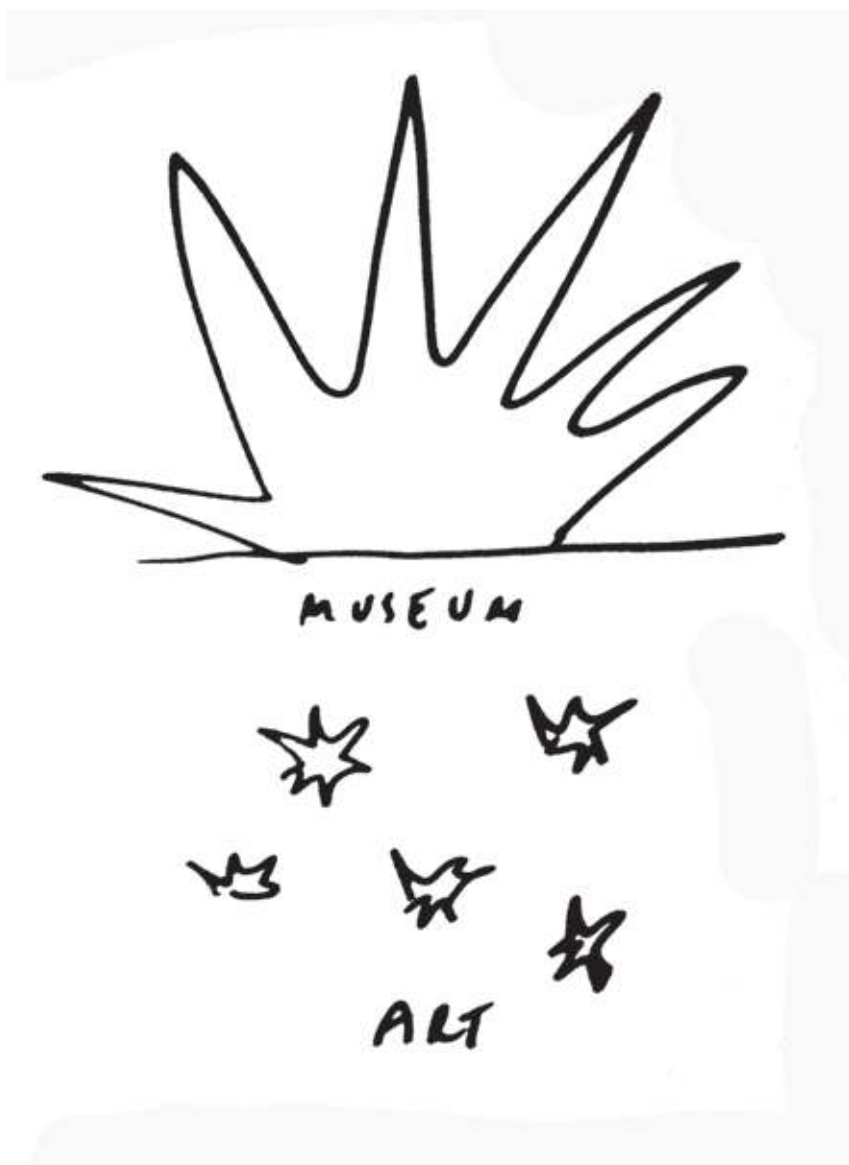
I.
ENTRARE IN CASA

È notevole pensare che l'ultimo testo polemico scritto sui musei d'arte contemporanea da uno storico dell'arte sia stato "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum" di Rosalind Krauss nel 1990. Il suo saggio è debitore della critica di Fredric Jameson alla cultura tardo-capitalista non solo nel titolo, ma anche nel suo implacabile pessimismo. Basandosi sulla sua esperienza in due musei d'arte contemporanea - il Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris e il sito progettato per il Mass MoCA a North Adams, Massachusetts - Krauss sosteneva che l'incontro profondo con l'opera d'arte era diventato subordinato a un nuovo registro dell'esperienza: l'iperrealtà non ancorata del suo contenitore architettonico, che produceva effetti di disincarnazione che, a suo avviso, erano correlati ai flussi smaterializzati del capitale globale. Piuttosto che un'epifania artistica altamente individualizzata, gli spettatori di queste gallerie incontravano un'euforia dello spazio in primo luogo, e dell'arte in secondo luogo.[1] Il saggio di Krauss era preveggente sotto molti aspetti: il decennio successivo vide una proliferazione senza precedenti di nuovi musei dedicati all'arte contemporanea, e l'aumento delle dimensioni e la vicinanza alle grandi imprese sono state due caratteristiche centrali del passaggio dal modello ottocentesco del museo come istituzione patrizia di cultura d'élite alla sua attuale incarnazione come tempio populista del tempo libero e dell'intrattenimento.

Oggi, tuttavia, sta prendendo forma un modello più radicale di museo: più sperimentale, meno determinato dal punto di vista architettonico e che offre un impegno più politicizzato con il nostro momento storico. Tre musei in Europa - il Van Abbemuseum di Eindhoven, il Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía di Madrid e il Muzej sodobne umetnosti Metelkova (MSUM) di Lubiana - stanno facendo più di ogni singola opera d'arte per cambiare la nostra percezione delle istituzioni artistiche e del loro potenziale. Tutte e tre presentano alternative convincenti al mantra dominante "più grande è meglio" e "migliore è più ricco". Piuttosto che seguire il mainstream delle blue2chip, questi muse2 attingono alla più ampia gamma di artefatti per situare la relazione dell'arte con storie particolari di rilevanza universale.[2] Non parlano in nome dell'uno per cento, ma cercano di rappresentare gli interessi e le storie di quelle circoscrizioni che sono (o sono state) emarginate, messe da parte e oppresse. Questo non significa che subordinano l'arte alla storia in generale, ma che mobilitano il mondo della produzione visiva per ispirare la necessità di stare dalla parte giusta della storia.

Non è un caso che ognuno di questi musei si sia impegnato nel ripensare la categoria del "contemporaneo". In questo saggio metterò a confronto due modelli di contemporaneità. Il primo riguarda il presentismo: la condizione di assumere il momento attuale come orizzonte e destinazione del nostro pensiero. Questo è l'uso dominante del termine "contemporaneo" nell'arte di oggi; è sostenuto dall'incapacità di cogliere il nostro momento nella sua interezza globale e dall'accettazione di questa incomprensione come condizione costitutiva dell'attuale epoca storica. Il secondo modello, che intendo sviluppare in questa sede, prende le mosse dalla pratica di questi tre musei: qui il contemporaneo è inteso come un metodo dialettico e un progetto politicizzato con una comprensione più radicale della temporalità. Il tempo e il valore risultano essere categorie cruciali in gioco nella formulazione di una nozione di ciò che chiamerò

una "contemporaneità dialettica", perché non designa uno stile o un periodo delle opere stesse, ma un *approccio* ad esse. Una delle conseguenze dell'approccio alle istituzioni attraverso questa categoria è il ripensamento del museo, della categoria di arte che esso racchiude e delle modalità di fruizione che esso produce.

II.
MUSEI DI ARTE CONTEMPORANEA

Sebbene negli ultimi vent'anni si sia assistito a un'enorme diversificazione dei musei come categoria, una logica dominante di privatizzazione accomuna la maggior parte delle loro iterazioni in tutto il mondo. In Europa si è assistito a una crescente dipendenza dalle donazioni e dalle sponsorizzazioni aziendali, mentre i governi hanno gradualmente ritirato i finanziamenti pubblici alla cultura in nome dell'"austerità". Negli Stati Uniti la situazione è sempre stata così, ma ora si sta accelerando senza alcuna pretesa di separare gli interessi pubblici da quelli privati: nel gennaio 2010 un mercante d'arte, Jeffrey Deitch, è stato nominato direttore del Museum of Contemporary Art di Los Angeles. Due mesi più tardi, il New Museum ha controverso l'installazione della collezione del suo amministratore multimilionario Dakis Joannou e ha assunto l'artista Jeff Koons - già nella collezione di Joannou - come curatore ospite della mostra. Nel frattempo, è noto che il Museum of Modern Art di New York riorganizza regolarmente la sua collezione permanente sulla base delle ultime acquisizioni dei suoi fiduciari. In effetti, a volte sembra che i musei contemporanei abbiano ceduto la ricerca storica alle gallerie commerciali: Gagosian,

per esempio, ha allestito una serie di mostre di maestri moderni (Manzoni, Picasso, Fontana) curate da famosi storici dell'arte come quelle di un museo tradizionale.

In America Latina, sebbene dagli anni Sessanta esistano istituzioni d'arte contem2 poranea finanziate con fondi pubblici - ad esempio a San Paolo e a Lima, dove due musei fanno parte di campus universitari (MAC2USP e LiMAC) - gli spazi d'arte contemporanea di più alto profilo sono tutti privati: Jumex a Città del Messico (fondato nel 1999), MALBA a Buenos Aires (2001), Inhotim vicino a Belo Horizonte, Brasile (2006). In Asia, i più grandi musei d'arte contemporanea basati sulle collezioni sono stati fondati sotto l'egida di ricchi indi2 vidui (come il Mori Art Museum di Tokyo, 2003, o il Dragon Museum di Shanghai, 2012) o di aziende (come il Samsung Museum of Art di Seoul, 2004). Solo di recente il governo cinese ha aperto il suo primo museo d'arte contemporanea gestito dallo Stato, il Power Station of Art, situato in un ex stabilimento industriale di Shanghai (ottobre 2012), cui seguirà il museo M+ di Hong Kong, destinato a diventare il più grande museo d'arte contemporanea del mondo, che aprirà nel 2015. Tuttavia, molti musei asiatici potrebbero benissimo essere descritti come kunsthalles che espongono mostre temporanee, dato che il loro impegno nella politica delle collezioni è trascurabile: si pensi al Beijing Today Art Museum (2002), al Minsheng Art Museum di Shanghai (2008) e al Rockbund Museum of Art (2010), o al Guangdong Times Musem di Guangzhou (2010).

Come hanno osservato i critici, l'espressione visiva di questa privatizzazione è stata il trionfo della "starchitettura": l'involucro esterno del museo è diventato più importante del suo contenuto, proprio come aveva previsto Krauss nel 1990, lasciando all'arte la possibilità di apparire sempre più sperduta all'interno di giganteschi hangar post2industriali, oppure di ridimensionarsi per competere con il suo involucro. Sebbene i musei abbiano sempre sostenuto l'architettura signa2 toriale, l'estrema iconicità dei nuovi edifici museali è

relativamente recente: Le Piramidi di I. M. Pei per il Louvre nel 1989 sono un primo punto di riferimento, mentre gli avatar più recenti in Europa sono il Pompidou Metz di Shigeru Ban e il MAXXI di Zaha Hadid a Roma, entrambi inaugurati nel 2010. La futura ombra di Abu Dhabi aggiunge un'ulteriore tensione interculturale a questo elenco: un Louvre e un Guggenheim in franchising faranno parte di una serie di edifici dalle dimensioni eccessive destinati a ospitare arte e performance. Guardando a questo panorama globale di musei d'arte contemporanea, ciò che li accomuna non è tanto la preoccupazione per una collezione, una storia, una posizione o una missione, quanto la sensazione che la contemporaneità sia messa in scena a livello di *immagine*: il nuovo, il cool, il fotogenico, il ben2 progettato, il successo economico3.

Quando l'arte contemporanea è diventata una categoria così desiderabile? Già nel 1940, un manifesto degli artisti, ideato da Ad Reinhardt, metteva in dubbio la capacità del MoMA di mostrare il presente anziché limitarsi a esporre il passato, chiedendo "Quanto è moderno il Museo d'Arte Moderna?". Gli artisti picchettarono il museo e chiesero più mostre di arte contemporanea statunitense, piuttosto che infinite esposizioni di pittori e scultori europei del primo Novecento.[4] È significativo che per il direttore del MoMA Alfred H. Barr, Jr. il moderno denotava qualità estetica (il progressivo, l'originale e la sfida) rispetto alla sicura, accademica e "supina neutralità" del contemporaneo, che significava semplicemente opere di artisti viventi.[5] Nel dopoguerra, le istituzioni tendevano a privilegiare il termine "arte contemporanea" come sostituto di "moderno": l'Institute of Contemporary Arts di Londra fu fondato nel 1947, optando per mostre temporanee piuttosto che per la creazione di una collezione permanente, come fecero molte sedi con titoli simili.[6] In questi esempi, ancora una volta, il "contemporaneo" non si riferisce tanto a uno stile o a un periodo quanto a un'affermazione del presente. Al contrario, l'Institute of Modern Art di Boston fu ribattezzato Institute of Contemporary Arts nel 1948 come un modo per prendere le distanze dall'internazionalismo d'avanguardia del MoMA; si rivolgeva al più

categoria capiente della "contemporaneità" per legittimare un'agenda regionalista, commerciale e conservatrice.[7]

Il New Museum di New York è un importante caso di transizione nella storia dei musei presentisti. Fondato nel 1977 come alternativa al MoMA e al Whitney Museum of American Art, il New Museum costruì inizialmente una "collezione semi2permanente" sotto l'egida della sua prima direttrice, Marcia Tucker. Iniziata nel 1978, la collezione era dedicata a quel tipo di opere che all'epoca non trovavano posto nei musei tradizionali: l'arte smaterializzata, concettuale, performativa e process2based. Queste opere rappresentavano soggetti emarginati e si contrapponevano alla politica dell'era Reagan2. L'idea del museo era quella di destabilizzare l'idea di collezionismo mantenendo lo sguardo sul presente: le opere sarebbero state selezionate dalle mostre presenti nell'edificio, come forma di documentazione, ma dopo un decennio queste opere sarebbero state deaccessionate per fare spazio a pezzi più recenti. Questo modello di collezionismo non era nuovo: era più o meno lo stesso attuato nel 1818, quando il Musée de Luxembourg di Parigi divenne il Musée des artistes vivantes, nome scelto per posizionare l'istituzione in diretto contrasto con il Louvre, che era riservato agli artisti "storici" (cioè morti). Questo modello fu seguito anche da Barr al MoMA a partire dal 1931: le opere sarebbero state deaccessionate dopo cinquant'anni, oppure passate al Metro2 politan Museum of Art per i posteri, una pratica che continuò fino al 1953. Ciò che rende distintiva la "collezione semipermanente" del New Museum è il fatto che essa costituiva un ponte tra le pratiche artistiche alternative degli anni Settanta (informate dalla critica istituzionale e dall'arte dei sistemi) e la logica di mercato degli anni Ottanta (esemplificata dal continuo ricambio della collezione di Charles Saatchi)[8]. Da un lato, la collezione semipermanente funzionava come una "anti2collezione", permettendo alle opere di fluire dentro e fuori, rifiutando una storia corretta o autorevole dell'arte contemporanea. Dall'altro lato, questo moto perpetuo rendeva il museo "conforme alle nozioni di obsolescenza e

la marcia della moda".[9] Tucker riconobbe in seguito che la semi2permanenza della collezione rifiutava l'accesso al passato a favore del presente, invece di far dialogare le due cose. Oggi, la collezione di circa 670 opere del New Museum non è menzionata sul sito web dell'istituzione, che dichiara di essere "un'istituzione che non colleziona".[10] L'enfasi è invece posta sulle mostre personali di alto profilo di artisti viventi (o recentemente scomparsi), sulle mostre collettive e su una triennale, e c'è ben poco che differenzi le sue attività da quelle del Guggenheim, del Whitney, del MoMA o persino del Metropolitan, che oggi espongono tutti arte contemporanea. L'unica differenza percepibile è il branding: il pubblico del New Museum è più giovane e alla moda.

III.
TEORIZZARE IL CONTEMPORANEO

Di pari passo con questa proliferazione di musei d'arte contemporanea, lo studio dell'arte contemporanea è diventato l'area disciplinare in più rapida crescita nell'accademia dall'inizio del millennio. In questo caso, la definizione di "contemporaneo" è diventata un bersaglio mobile per eccellenza: fino alla fine degli anni Novanta, sembrava sinonimo di "dopoguerra", indicando l'arte dopo il 1945; circa dieci anni fa, è stata ricollocata a partire dagli anni Sessanta; ora gli anni Sessanta e Settanta tendono generalmente a essere considerati come alto-modernisti, ed è stata avanzata l'argomentazione secondo cui dovremmo considerare il 1989 come l'inizio di una nuova era, sinonimo della caduta del comunismo e dell'emergere dei mercati globali.[11] Sebbene ognuna di queste periodizzazioni abbia i suoi pro e i suoi contro,

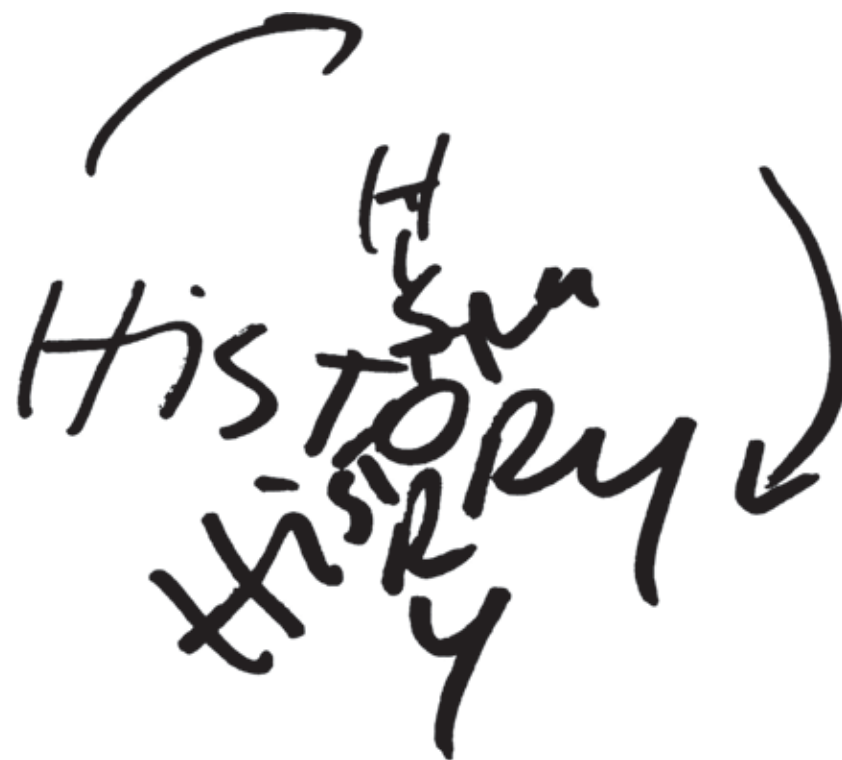
Lo svantaggio principale è che operano in un'ottica occidentale. In Cina, l'arte contemporanea tende a risalire alla fine degli anni Settanta (la fine ufficiale della Rivoluzione culturale e l'inizio del movimento democratico); in India, dagli anni Novanta in poi; in America Latina, non esiste una vera e propria divisione tra moderno e contemporaneo, perché ciò significherebbe conformarsi alle categorie egemoniche dell'Occidente; in effetti, una discussione prevalente in quel Paese ruota ancora intorno alla questione se la modernità sia stata effettivamente realizzata o meno. In Africa, l'arte contemporanea risale, a seconda dei casi, alla fine del colonialismo (fine degli anni Cinquanta/Sessanta nei Paesi anglofoni e francofoni; anni Settanta nelle ex colonie portoghesi), oppure agli anni Novanta (fine dell'apartheid in Sudafrica, prime biennali africane e avvio di *NKA: Journal of Contemporary African Art*)[12] .

È quasi scontato, quindi, che il tentativo di periodizzare l'arte contemporanea sia disfunzionale, incapace di accogliere la diversità globale. La maggior parte dei teorici recenti l'ha quindi posizionata come categoria *discorsiva*. Per il filosofo Peter Osborne, il contempo2 rario è una "finzione operativa": è fondamentalmente un atto produttivo dell'immaginazione, perché attribuiamo un senso di unità al presente, che comprende temporalità globali disgiunte che non possiamo mai afferrare; in quanto tale, è un tempo di stasi13. Per Boris Groys, il modernismo è stato caratterizzato dal desiderio di superare il presente in nome della realizzazione di un futuro glorioso (che si tratti dell'utopismo delle avanguardie o del piano quinquennale staliniano); la contemporaneità, al contrario, è segnata da "un prolungato, potenzialmente infinito periodo di ritardo", indotto dalla caduta del comunismo.[14] Sia per Osborne che per Groys, il modernismo orientato al futuro è stato sostituito da un presente statico e noioso ("siamo bloccati nel presente che si riproduce senza portare ad alcun futuro").[15] Groys indica il rituale secolare della ripetizione che è il video loop come l'istanziazione dell'arte contemporanea di questo nuovo rapporto con la temporalità, che crea, sostiene, un "eccesso non storico del tempo attraverso l'arte".

Altri teorici hanno rivendicato la contemporaneità come una questione di disgiunzione temporale. Giorgio Agamben, ad esempio, la pone come uno stato d'essere fondato sulla rottura temporale: "La contemporaneità", scrive, "è *quel rapporto con il tempo che aderisce ad esso attraverso una disgiunzione e un anacronismo*", ed è solo grazie a questa intempestività o "dis2cronia" che si può veramente guardare alla propria epoca16 . Egli descrive in modo evocativo la contemporaneità come la capacità di "fissare lo sguardo sull'oscurità dell'epoca" e di "essere in tempo per un appuntamento che non si può non mancare".[17] L'anacronismo permea anche la lettura di Terry Smith, uno dei pochi storici dell'arte ad affrontare la questione. Egli ha sostenuto in modo persuasivo che la contemporaneità dovrebbe essere contrapposta ai discorsi del modernismo e del postmodernismo, perché è caratterizzata da antinomie e asincronie: la co2esistenza simultanea e incompatibile di diverse modernità e le continue disuguaglianze sociali, differenze che persistono nonostante la diffusione globale dei sistemi di telecomunicazione e la presunta universalità della logica del mercato18.

Questi approcci discorsivi sembrano rientrare in uno dei due campi: o la contemporaneità denota stasi (cioè è una continuazione dell'immobilismo post2storico del postmodernismo) o riflette una rottura con il postmodernismo affermando un rapporto plurale e disgiuntivo con la temporalità. Quest'ultima è ovviamente più generativa, in quanto ci permette di allontanarci sia dalla storicità del modernismo, caratterizzata da un abbandono della tradizione e da una spinta in avanti verso il nuovo, sia dalla storicità del postmodernismo, equiparata a un collasso "schizofrenico" del passato e del futuro in un presente espanso19. Certamente, l'affermazione di tempi multipli e sovrapposti è visibile in molte opere d'arte realizzate a partire dalla metà degli anni Novanta da artisti provenienti da Paesi che lottano con un contesto di guerre e sconvolgimenti politici recenti, soprattutto nell'Europa dell'Est e in Medio Oriente.[20] La storica dell'arte Christine Ross ha sostenuto che gli artisti contem2 poranei guardano all'indietro per "presentificare" il modernismo.

Gli artisti sono meno interessati all'approccio di Walter Benjamin alla storia come discontinuità radicale, scrive l'autrice, piuttosto che a "potenziale i resti come forme di resistenza e di reimpiego della vita moderna".[21] Tuttavia, altri critici hanno messo in dubbio che questi sforzi artistici siano in definitiva più nostalgici e retrospettivi che prospettici: Dieter Roelstraete ha criticato l'orientamento dell'arte contemporanea verso la narrazione e la storicizzazione della storia per la sua "incapacità di afferrare o anche solo di guardare al presente, tanto meno di *scavare nel futuro*".[22]

Un approccio meno contestato alle temporalità disgiuntive si trova nella rinascita dell'interesse per l'anacronismo tra gli storici dell'arte. Il suo principale sostenitore, Georges Didi2Huberman, ha sostenuto che l'anacronismo è un'operazione così pervasiva nell'arte di tutta la storia che dovremmo vederne la presenza in *tutte le* opere: "In ogni oggetto storico, tutte le epoche si incontrano, si scontrano, si fondano plasticamente l'una sull'altra, si biforcano o addirittura si aggrovigliano l'una con l'altra "[23]. Basandosi sul lavoro di Aby Warburg (1866-1929), Didi2Huberman avanza l'idea che le opere d'arte siano nodi temporali, una miscela di passato e presente; esse rivelano ciò che persiste o "sopravvive" (*Nachleben*) da periodi precedenti, sotto forma di sintomo nell'epoca attuale. Per accedere a queste temporalità stratificate, scrive, è necessario "uno shock, una lacerazione del velo, un'irruzione o un'apparizione del tempo, ciò che Proust e Benjamin hanno descritto in modo così eloquente sotto la categoria di 'memoria involontaria'".[24] Prendendo spunto da Didi2Huberman, Alexander Nagel e Christopher Wood dimostrano in *Anachronic Renaissance* (2010) la co2esistenza di due temporalità nelle opere d'arte intorno al 1500, quando la cultura passò dal Medioevo religioso al Rinascimento secolare. Sostenendo l'idea storicista che ogni oggetto o evento appartenga a un tempo e a un luogo specifici (idea su cui si fonda l'anacronismo), propongono invece il termine "anacronico" per descrivere il modo in cui le opere d'arte svolgono una temporalità ricorsiva[25].

L'indagine di Nagel e Wood, pur essendo avvincente, è mono2 direzionale: per loro stessa ammissione, "ingegnerizzano al contrario" l'opera d'arte (nel suo stesso passato, nella sua stessa cronotopologia), piuttosto che iniziare con una diagnosi del presente che richiede la ricerca sul primo Rinascimento come mezzo per mobilitare una diversa comprensione dell'oggi.[26] Al contrario, quella che io chiamo contemporaneità dialettica cerca di navigare tra molteplici temporalità all'interno di un orizzonte più politico. Piuttosto che affermare semplicemente che molti o tutti i tempi sono presenti in ogni oggetto storico, dobbiamo chiederci *perché* certe temporalità appaiono in particolari opere d'arte in momenti sperifir2 torici. Inoltre, questa analisi è motivata dal desiderio di capire la nostra condizione attuale e come cambiarla.[27] Affinché questo metodo non venga interpretato come un'ennesima forma di presentismo, una preoccu2 pazione per l'oggi mascherata da indagine storica, va sottolineato che gli sguardi sono sempre rivolti al futuro: l'obiettivo finale è quello di rompere il pluralismo relativista del momento attuale, in cui tutti gli stili e le credenze sono considerati ugualmente validi, e di muoversi verso una comprensione più nettamente politicizzata di dove possiamo e dobbiamo dirigerci. Se, come sostiene Osborne, il contempo2 rario globale è una finzione condivisa, allora questo non denota la sua "impossibilità", ma fornisce piuttosto la base per un nuovo immaginario politico. L'idea che gli artisti possano aiutarci a intravedere i contorni di un progetto di ripensamento del nostro mondo è sicuramente una delle ragioni per cui l'arte contemporanea, nonostante la sua quasi totale invischiabilità nel mercato, continua a suscitare un interesse e una preoccupazione così appassionati.

Che ruolo hanno i musei in tutto questo? La mia tesi è che i musei con una collezione storica sono diventati il terreno di prova più fruttuoso per una contemporaneità non presentista e multi2temporale. Ciò è in diretto contrasto con l'assunto comune che il luogo privilegiato dell'arte contemporanea sia la biennale globalizzata; la logica operativa di quest'ultima rimane bloccata all'interno di un'aflrmazione dello zeit2 geist, e qualsiasi navigazione del passato tende a servire solo come un foglio per

artisti più giovani. Naturalmente, per molti curatori, il peso storico di una collezione permanente è una palla al piede che inibisce la novità così essenziale per attirare nuovo pubblico, poiché l'incessante turn over di mostre temporanee è considerato più eccitante (e proficuo) che trovare un altro modo di mostrare il canone. Eppure oggi, quando molti musei sono costretti a tornare alle loro collezioni perché i fondi per le mostre temporanee basate sui prestiti sono stati tagliati a causa delle misure di austerità, la collezione permanente può essere la più grande arma di un museo per rompere la stasi del presentismo. Perché ci impone di pensare in più tempi contemporaneamente: il *passato perferto* e il *futuro anteriore*. È una capsula del tempo di ciò che un tempo era considerato culturalmente significativo in periodi storici precedenti, mentre le acquisizioni più recenti anticipano il giudizio della storia a venire (in futuro, ciò *sarà stato* ritenuto importante). Senza una collezione permanente, è difficile per un museo rivendicare un impegno significativo con il passato, ma anche, scommetto, con il futuro[28].

Naturalmente, la maggior parte dei musei ha sperimentato con le proprie collezioni solo fino al punto di ideare appendici tematiche, nella convinzione che l'abbandono della cronologia sia il modo migliore per rinfrescare le collezioni permanenti e renderle più stimolanti e contemporanee (in senso presentista). Questo esperimento è iniziato al MoMA con *Moderns Starts* (1999), dove è stato rapidamente abbandonato in favore di un ritorno alla cronologia canonica, ma l'approccio continua oggi alla Tate Modern e al Centre Pompidou.[29] Tuttavia, se da un lato gli appendimenti tematici hanno permesso una maggiore diversità di esposizioni, dall'altro fanno sorgere la questione ermeneutica dell'ancoraggio storico: se il passato e il presente sono collassati in cluster transistorici e transgeografici, come si possono comprendere le differenze tra luoghi e periodi? E, cosa forse più importante, impediscono al museo di esprimere il proprio impegno o la propria preferenza per una lettura storica rispetto a un'altra? Non è difficile sostenere che il relativismo

CHRONOLOGY

di collezioni tematiche post 22000 è in perfetta sincronia con il marketing museale: una galleria per accontentare ogni fascia demografica, senza dover allineare l'istituzione a una particolare narrazione o posizione.[30] È quindi sorprendente che quasi tutta la letteratura sulle collezioni museali dal 2000 in poi abbia ipotizzato che le quattro suite di collezioni della Tate Modern offrano la risposta "buona" agli esami "cattivi" del MoMA.[31] Pochi hanno criticato la Tate, eppure il suo approccio alla storia è altrettanto apolitico della devozione del MoMA alla cronologia: le sue quinte ruotano attorno ai punti di forza della collezione (Surrealismo, Astrazione, Minimalismo), collegando questi movimenti sia al lavoro recente che ai precursori storici, ma queste sale sono presentate come moduli interscambiabili, aperti all'infinito al rimescolamento[32] . Nel frattempo, la mancanza di cronologia nell'allestimento della mostra è ansiosamente compensata dalla presenza di enormi linee del tempo che decorano le pareti del foyer di ogni piano e che si sforzano di popolare la narrazione occidentale con nuove aggiunte globali[33].

Nel resto di questo saggio, mi soffermerò sui nuovi para2 digmi espositivi delle collezioni che non solo sono succeduti alla Tate Modern, ma che presentano anche una nuova categoria di contemporaneità: il Van Abbemuseum, il Museo Nacional de Reina Sofía e il MSUM di Lubiana. Ognuna di queste istituzioni ha appeso la propria collezione per suggerire un ripensamento provocatorio dell'arte contemporanea in termini di un rapporto specifico con la storia, guidato da un senso di urgenza sociale e politica attuale e segnato da particolari traumi nazionali: il senso di colpa coloniale e l'era di Franco (Madrid), l'islamofobia e il fallimento della socialdemocrazia (Eindhoven), le guerre balcaniche e la fine del social2 ismo (Lubiana). Guidate da chiari impegni politici, queste istituzioni si distinguono dal modello presentista del museo d'arte contemporanea, in cui gli interessi di mercato influenzano ciò che viene esposto. Queste istituzioni elaborano una contemporaneità dialettica sia come pratica museologica che come metodo storico-artistico.

Il Van Abbemuseum, Eindhoven. *Foto: Peter Cox*

IV. MACCHINE DEL TEMPO: IL VAN ABBEMUSEUM

Il Van Abbemuseum è stato fondato nel 1936 intorno alla collezione di un produttore di sigari di Eindhoven, Henri van Abbe. Il museo comprende due edifici: la struttura originale del 1936 (una serie simmetrica di gallerie di proporzioni modeste e illuminate dall'alto) e un'estensione postmoderna, inaugurata nel 2003, con cinque piani e un auditorium. L'attuale direttore, Charles Esche, è entrato nel museo nel 2004 dopo aver diretto il Rooseum Centre for Contempo2 rary Art (Malmö), aver curato diverse biennali (tra cui Gwangju, Istanbul e Riwaq) e aver creato due istituzioni alternative a Edimburgo, il Modern Institute e la Proto2Academy. Fin dal suo arrivo, il Van Abbemuseum ha condotto un'incessante attività di sperimentazione, sfruttando tutte le risorse dell'istituzione - la collezione, l'archivio, la biblioteca e le residenze - per presentare un catalogo di possibili modi di esporre il proprio patrimonio in installazioni a 2 gallerie singole, denominate "Plug Ins".[34] La prima fase di questa ricerca, "Plug In to Play" (2006-2008), ha concepito le esposizioni del museo non tanto come una narrazione storica quanto come una serie di installazioni discrete, alcune organizzate da curatori interni, altre da curatori ospiti e altre ancora da artisti. Piuttosto che allestire mostre temporanee basate su prestiti, il museo ha utilizzato la collezione *come* un'esposizione temporanea.[35] Questo periodo dinamico di sperimentazione è durato tre anni, ma mentre "Plug In to Play" ha fatto esplodere in modo creativo la gamma di modi in cui la collezione

Il problema è che hanno prodotto solo un menu frammentario di possibili opzioni per l'esposizione dell'arte moderna e contemporanea, piuttosto che impiegare queste strategie per produrre una narrazione[36].

La fase successiva è stata un programma di diciotto mesi, suddiviso in quattro parti, chiamato "Play van Abbe" (2009-2011), in cui il museo ha cercato di pensare a se stesso come una serie di esposizioni interconnesse, piuttosto che come una concatenazione di singole installazioni. La prima parte, "Il gioco e i giocatori", enfatizzava la trasparenza istituzionale e la contingenza storica: "Chi sono questi 'giocatori' all'interno di un museo e quali storie raccontano? Come presenta la collezione l'attuale direttore? In che modo un museo d'arte si posiziona, sia nel presente che nel passato? "[37] Un'esposizione mostrava le opere acquisite da Edy de Wilde quando era direttore tra il 1946 e il 1963 (Plug In #34), mentre un'altra esposizione (Plug In #50) mostrava il nucleo originario della collezione del museo: ventisei dipinti (nessuno di grandi personalità internazionali) acquistati da Henri van Abbe negli anni Venti e Trenta. "Ripetizione: Summer Displays 1983" ha reinstallato un'esposizione della collezione curata da Rudi Fuchs quando era direttore, per chiedersi come percepiamo oggi questo periodo conservatore - tracciando così un netto contrasto tra l'approccio di Fuchs e quello di Esche.[38] Queste cornici curatoriali hanno reso le opere esposte soggette a una doppia temporalità: come voci individuali che parlano nel presente, ma anche come un coro collettivo un tempo considerato essenziale in un momento storico precedente.

La seconda parte di "Play van Abbe", intitolata "Time Machines", nasce dall'ambizione del museo di essere un "museo di muse2 um" o una "collezione di collezioni", mostrando la storia degli archetipi e dei modelli espositivi ideo2 logici. Anche in questo caso, la ripetizione è stata una strategia chiave: il museo ha ripreso il progetto, avviato da Jean Leering quando era direttore negli anni '60, di

Veduta dell'installazione di "Plug In #18: Kijkdepot" (Deposito per la visione), parte di "Plug In to Play", 16 dicembre 2006 - 28 novembre 2009. *Foto: Peter Cox*

Veduta dell'installazione "Repetition: Summer Display 1983", parte di "Play van Abbe: The Game and the Players". Opere di On Kawara, Jannis Kounellis e Marcel Broodthaers. 28 novembre - 7 marzo 2010. *Foto: Peter Cox*

Veduta dell'installazione che mostra l'archivio della "Mostra d'arte degenerata" (1937) e della "Grosse Deutsche Kunstausstellung" (1937) (a sinistra) e la storia dell'esposizione (a destra). Parte di "Play van Abbe: Time Machines - Reloaded", 25 settembre - 30 gennaio 2011. *Foto: Peter Cox*

Progetto museale dell'architetto italiano Lina Bo Bardi per il Museu de Arte de São Paulo (MASP) nel 1968, parte di "Play van Abbe: Time Machines - Reloaded", 25 settembre 2010 - 30 gennaio 2011. *Foto: Peter Cox*

collezionando ricostruzioni di ambienti storici. Nel 2007 il museo aveva già commissionato la ricostruzione della *Workers' Reading Room* (1925) di Aleksandr Rodchenko; nel 2009 ha realizzato il *Raum der Gegenwart* (1930) di László Moholy2Nagy, ha invitato l'artista Wendelien van Oldenborgh a ricostruire il sistema espositivo di Lina Bo Bardi per il Museu de Arte de São Paulo (1968) e ha commissionato al Museum of American Art di Berlino il rifacimento dell'*Abstraktes Kabinett* (1927-1928) di El Lissitzky. La terza parte, "The Politics of Collecting-The Collecting of Politics", presentava arte orientata alla concretezza proveniente dall'Europa dell'Est e dal Medio Oriente: la prima regione perché si riferisce al passato e al possibile futuro del comunismo, e la seconda perché affronta l'islamofobia contemporanea nei Paesi Bassi, oltre a fornire una piattaforma per i progetti artistici che si oppongono all'occupazione in corso della Cisgiordania. Ad esempio, *Pirasso in Palestina* (2011) ha realizzato la proposta di Khaled Hourani, artista2direttore dell'International Art Acad2 emy Palestine, di portare per la prima volta un quadro di Picasso in Palestina e di esporlo presso la sua istituzione.[39] La parte finale, "The Pil2 grim, the Tourist, the Flaneur (and the Worker)", ha proposto tre diversi modelli di spettatori, con audioguide di accompagnamento che hanno permesso di rendere espliciti questi pregiudizi epistemologici.[40]

Esche collega direttamente la sua riorganizzazione della collezione agli sconvolgimenti politici del 1989 e ai cambiamenti che hanno interessato i musei da allora, in quanto le istituzioni seguono molto più da vicino il mercato, espandendo sia la portata geografica delle collezioni sia i loro limiti fisici con la costruzione di ampliamenti. Dopo il 1989, gruppi di narrazioni in continua evoluzione sembrano aver sostituito un discorso storico-artistico unificante; Esche sostiene tuttavia che il compito del museo è quello di prendere posizione, perché il relativismo è la narrazione dominante del mercato, dove tutto è parificato dal valore di scambio. Di conseguenza, le selezioni e le priorità di Esche come direttore si basano su una serie di ideali e preoccupazioni identificabili: l'emanci2

Veduta dell'installazione di "Picasso in Palestina", mostra del *Buste de Femme* (1943) di Pablo Picasso presso l'International Academy of Art Palestine, Ramallah. 24 giugno - 20 luglio 2011.
Foto: Ron Eijkman

dell'arte moderna e la sua continuazione in alcuni filoni dell'arte contemporanea (ad esempio, nella collezione del Van Abbemuseum si nota una notevole assenza di opere con un alto profilo di mercato: niente Damien Hirst, Jeff Koons o Matthew Barney); la memoria dell'internazionalismo culturale e la necessità di un pensiero planetario, dato che il museo pone continuamente l'accento sull'eredità del comunismo e sulle possibilità di riattivazione; il valore sociale di raccontare storie che conducono ad altri futuri immaginati, rivisitando storie marginali o represse per aprire nuovi orizzonti. Queste domande motivanti, combinate con l'uso creativo dell'archivio e della documentazione da parte del museo, che vengono costantemente integrati negli allestimenti, posizionano il museo contemporaneo come narratore storico di parte. Tuttavia, l'anno scorso il Van Abbemuseum ha rischiato di subire un taglio del 28% del suo budget, a causa delle obiezioni del consiglio comunale sui suoi bassi numeri di visitatori e sul rifiuto dell'imprenditorialità culturale. Ironia della sorte, questa contestazione è stata fatta dal partito socialdemocratico; la soluzione, ai loro occhi, era quella di un maggior numero di mostre populiste e di successo. Alla fine i tagli sono stati ridotti all'undici per cento, in parte grazie al sostegno internazionale e al lobbismo online.

Veduta dell'installazione del Museum of American Art di Berlino, dell'esposizione etnografica del Museum of Modern Art di New York e della ricostruzione dell'*Abstraktes Kabinett* di El Lissitzky. Parte di
"Play van Abbe: Time Machines - Reloaded", 25 settembre 2010 - 30 gennaio 2011. *Foto: Peter Cox*

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Vista dell'edificio Sabatini. *Foto: Joaquín Cortés*

V.
ARCHIVIO DEI COMUNI: LA REINA SOFIA

Mentre il Van Abbemuseum si è occupato di allestimenti innovativi, il Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ha adottato un approccio più classico all'installazione dell'arte del XXII secolo. Fondato nel 1992, il Reina Sofía occupa due enormi edifici nel centro di Madrid: un ospedale settecentesco di Francesco Sabatini e un grande ampliamento di Jean Nouvel. L'attuale direttore, Manuel Borja2Villel, è arrivato nel 2008, dopo dieci anni di direzione del Museu d'Art Contem2 porani de Barcelona (MACBA). Va sottolineato che, nonostante la somiglianza formale tra il Van Abbemuseum e il Reina Sofía, in quanto vecchi edifici con nuovi ampliamenti, non sono affatto uguali: il primo è un museo regionale in una piccola città olandese, mentre il secondo è il museo nazionale di arte contemporanea del capoluogo spagnolo, triangolato con altre due importanti collezioni d'arte, il Prado e il Museo Thyssen2Bornemisza. La collezione di capolavori del Reina Sofía e la sua posizione centrale fanno sì che non ci sia mai l'ansia del numero di visitatori; il problema principale per il museo non è *se* le persone visiteranno il museo, ma *come* guarderanno le opere.

A prima vista, il programma del Reina Sofía sembra essere il solito, dominato da grandi mostre personali e collettive. Eppure, la presentazione della collezione permanente ha subito un'importante

Veduta dell'installazione di Gillo Pontocorvo, *La battaglia di Algeri* (1966), Chris Marker e Alain Resnais, *Anche le statue muoiono* (1953) e una vetrina di pubblicazioni di Franz Fanon, Claude Lévi2Strauss, Albert Camus e altri. Parte di "Dalla rivolta alla postmodernità, 1962 - 82", 2012. *Foto: Joaquín Cortés*

Negli ultimi anni il museo ha adottato una rappresentazione autocritica del passato coloniale del Paese, collocando la storia della Spagna in un contesto internazionale più ampio. Per esempio, la galleria che introduce la terza suite di collezioni, "Dalla rivolta alla post2 modernità, 1962-82", inizia con la serie fotografica di Agnès Varda *Cuba Is Not the Congo* (1963), mentre una vetrina di pubblicazioni di Jean2Paul Sartre e Albert Camus è collocata accanto al film di Chris Marker e Alain Resnais sull'arte africana e gli effetti del colonialismo *Anche le statue muoiono* (1953); al centro, una grande proiezione del film anticoloniale di Gillo Pontocorvo *La battaglia di Algeri* (1966). Come dimostra questo allestimento, una delle caratteristiche più evidenti della collezione è la presenza di film e letteratura accanto alle opere d'arte visiva. La mostra sul Cubismo si apre con una grande proiezione di *One Week* (1924) di Buster Keaton, che richiama l'attenzione sull'uso simultaneo di forme prospettiche distorte nella pittura e nella cultura popolare. In una delle suite più emotivamente devastanti,

Veduta dell'installazione di Pablo Picasso, *Tre teste di agnello* (1939) e Alain Resnais, *Notte e nebbia* (1955). Parte di "Art in a Divided World, 1945 - 68", 2012. Foto: *Joaquín Cortés*

Veduta dell'installazione di Pablo Picasso, *Guernira* (1937), materiale stampato e maquette del Padiglione della Repubblica spagnola (1937). *Foto: Joaquín Cortés*

La galleria di apertura, intitolata "Art in a Divided World, 1945-68", contiene un'unica fotografia di Lee Miller delle truppe americane a Buchenwald (1945) accanto a due opere di Picasso, le illustrazioni per il *Canto dei morti* di Pierre Reverdy (1946) e il dipinto *Tre teste d'agnello* (1939), installate accanto a una grande proiezione del documentario sull'Olocausto di Resnais *Notte e nebbia* (1955). La sala immediatamente successiva contiene la registrazione radiofonica di Antonin Artaud *To Have Done with the Judgment of God* (1947): un teatro della crudeltà e dell'assurdo che esprime l'impossibilità di recuperare un significato estetico dopo gli orrori indicibili della Seconda Guerra Mondiale.

L'impegno ad ampliare la contestualizzazione storica si nota anche nella presentazione della *Guernira* di Picasso (1937), il pezzo forte della collezione. L'opera è ancora presentata tra diverse sale di disegni e dipinti di Picas2 so, ma ora è incorniciata da altre opere dell'epoca della guerra civile, tra cui manifesti di propaganda, riviste, disegni di guerra e una maquette del Padiglione della Repubblica spagnola, dove il dipinto fu esposto per la prima volta nel 1937. La stessa *Guernira* è installata proprio di fronte a una galleria che presenta il documentario sulla guerra civile *Spain 19/6* di Jean2Paul Dreyfus. La registrazione cinematografica dei traumi e delle distruzioni civili si confronta quindi con la versione pittorica di Picasso come due forme di reportage monocromatico. L'effetto è quello di radicare *Guernira* nella storia sociale e politica, piuttosto che in un discorso storico-artistico di innovazione formale e genialità singolare. Questa attenzione a contex2 nutizzare l'arte all'interno della cultura visiva si può notare anche in altre parti del museo, dove movimenti che altrimenti sarebbero stati relegati nell'archivio a causa della loro mancanza di visualità (come il Lettrismo e l'Internazionale Situ2 azionista) trovano ora il giusto spazio, rappresentati attraverso pubblicazioni, film, ritagli di giornale e registrazioni audio.

Sebbene tutte queste gallerie presentino l'arte convenzionalmente ritenuta moderna piuttosto che contemporanea in termini di periodizzazione, vorrei sostenere che l'intero sistema espositivo è dialetticamente con2

Veduta dell'installazione di pubblicazioni, registrazioni poetiche e film di Lettrist International, 2012.
Foto: Claire Bishop

temporanea: come sottolineano i curatori, il museo presenta costellazioni di lavori in cui i mezzi artistici convenzionali non sono più prioritari, che sono guidati da un impegno verso le tradizioni emancipatrici e che riconoscono altre modernità (in particolare in America Latina).[41] Le mostre collettive temporanee, inoltre, sono utilizzate come banco di prova per ripensare la missione generale del museo e la politica delle collezioni. Nel 2009, ad esempio, il museo ha inaugurato "The Potosí Principle", curata da Alice Creischer, Andreas Siekmann e Max Jorge Hinderer. La mostra sosteneva che il luogo di nascita del capitalismo contemporaneo non fosse la Rivoluzione industriale dell'Inghilterra settentrionale o la Francia napoleonica, ma le miniere d'argento della Bolivia coloniale.[42] L'esposizione accostava dipinti coloniali del XVII secolo a opere recenti di

Veduta dell'installazione "The Potosí Principle: How Can we Sing the Lord's Song in a Strange Land?", 12 maggio - 16 settembre 2010. *Foto: Joaquín Cortés*

artisti2attivisti critici nei confronti della globalizzazione (in particolare dello sfruttamento dei lavoratori migranti da parte delle élite neoliberali in Cina, a Dubai e in Europa), tracciando implicitamente un collegamento tra queste due forme di colonizzazione.[43]

Le attività espositive del Reina Sofía rimangono tuttavia solo la parte più visibile e simbolica delle attività del museo, che penetrano anche dietro le quinte per influenzare la politica delle acquisizioni, la ricerca e l'educazione. Borja2Villel ha sviluppato un metodo per ripensare il museo contemporaneo, utilizzando diagrammi triangolari per esprimere le relazioni dinamiche alla base di tre diversi modelli: il moderno, il postmoderno e il contem2 poraneo. In ogni diagramma, l'angolo A indica la narrazione o la motivazione guida, l'angolo B si riferisce alla struttura di intermediazione e l'angolo C allude alla destinazione o all'obiettivo del museo.[44] Nel modello museale moderno, esemplificato dal MoMA, la motivazione guida

La narrazione è il tempo storico lineare, che avanza verso il futuro in un orizzonte occidental2centrico; il suo *disposi2vo* è il white cube, destinato alla nozione moderna di pubblico. Nel museo postmoderno, esemplificato dalla Tate Modern e dal Centre Pompidou, l'appa2 ratus è il multiculturalismo, visto nell'equazione tra contemporaneità e diversità globale; la sua struttura di mediazione è il marketing, rivolto alle molteplici demografie di "pubblici" economicamente quantificabili.[45]

L'alternativa di Borja2Villel a questi scenari è informata dai recenti scritti sul "decoloniale" (vedere il mondo dalla prospettiva del sud globale) e sui beni comuni (che cercano di produrre nuovi modelli di proprietà collettiva). Il punto di partenza di questo museo è quindi la *modernità multipla*: una storia dell'arte non più concepita in termini di originali delle avanguardie e di derivati periferici, poiché questo privilegia sempre il centro europeo e ignora la misura in cui le opere apparentemente "tardive" possiedono altri valori nel loro contesto. L'apparato, a sua volta, viene riconcepito come un *arbusto dei romani*, una collezione a disposizione di tutti perché la cultura non è una questione di proprietà nazionale, ma una risorsa universale. Nel frattempo, la destinazione finale del museo non è più il pubblico multiplo dei mercati demografici, ma la *radicalizzazione*: piuttosto che essere percepita come un tesoro accumulato, l'opera d'arte sarebbe mobi2 lizzata come un "oggetto relazionale" (per usare l'espressione di Lygia Clark) con l'obiettivo di liberare il suo utente psicologicamente, fisicamente, socialmente e politicamente. Il modello è quello del "maestro ignorante" di Jacques Rancière, basato su una presunzione di uguaglianza di intelligenza tra lo spettatore e l'istituzione[46].

Queste idee stanno iniziando ad essere attuate al Reina Sofía. La questione delle modernità multiple è affrontata dalla collaborazione del museo con Red Conceptualismos del Sur, una rete di ricerca2 fondata nel 2007 che tenta di preservare le storie locali e di

l'antagonismo politico delle pratiche di arte concettuale prodotte sotto le dittature latinoamericane.[47] La collaborazione con questa rete influenza necessariamente il modo in cui il museo acquisisce opere da questa regione. Piuttosto che acquistare archivi di artisti, come le attività della Tate in America Latina o le istituzioni viennesi nell'Europa dell'Est, il Reina Sofía escogita nuovi modi di operare. Ad esempio, il gruppo cileno CADA (Colectivo Acciones de Arte, 1979-1985) ha recentemente offerto il proprio archivio al Reina Sofía, non avendo fiducia che un'istituzione cilena potesse conservarlo. Il Reina Sofía ha pagato due ricercatori per catalogare l'archivio e si è adoperato affinché un'istituzione cilena lo ospitasse; in cambio, il museo ha ricevuto una copia dell'archivio per la mostra. Nel caso di CADA, il cui lavoro consisteva principalmente in performance, azioni e interventi, il confine tra opera d'arte e documentazione è negli2 gibile. Tuttavia, questo status documentario definisce sempre più l'arte politicamente più impegnata della fine del XX secolo.[48] Per ridefinire il Reina Sofía come "archivio dei beni comuni", il museo sta quindi cercando di ricategorizzare legalmente le opere d'arte come "documentazione".[49] Questa ricategorizzazione aumenta l'accessibilità alle opere d'arte: ad esempio, il pubblico può recarsi in biblioteca e maneggiarle, insieme a pubblicazioni, ephemera, fotografie di opere d'arte, corrispondenza, stampe e altri materiali testuali.[50]

Infine, l'educazione unisce queste attività. Il museo ritiene che la rappresentazione dell'altro non sia sufficiente (ad esempio, raccogliendo opere di culture lontane) e che sia necessario trovare nuove forme di mediazione e solidarietà tra la cultura intellettuale del Reina Sofía e i movimenti sociali. Il programma educativo del museo, quindi, non si limita ai consueti corsi di art2appre2ciation per bambini, giovani adulti e studenti: questi continuano a esistere, anche se il loro contenuto si è in qualche modo modificato (come il workshop "Viewing the Viewers", in cui gli adolescenti vengono sensibilizzati al museo come apparato discorsivo). Il museo2

Intervento di Beatriz Preciado al seminario "Somateca", parte del Programa de Prácticas Críticas, 2012 - 2013.
Foto: Joaquín Cortés/Ramón Lores

Il budget per l'istruzione di um è stato indirizzato al mantenimento di programmi a lungo termine, come il "Programa de Prácticas Críti2 cas" (Programma di Studi Avanzati in Pratiche Critiche), un seminario gratuito di sei mesi per giovani artisti, ricercatori e attivisti che, a causa della recessione e dell'alto tasso di disoccupazione, costituiscono uno dei gruppi più disaffezionati della città[51]. Al momento, il finanziamento pubblico sostiene tutte queste iniziative, anche se con l'elezione del Partito Popolare di destra nel novembre 2011, i bilanci sono già stati tagliati del diciotto per cento.

Muzej sobodne umetnosti Metelkova (MSUM), Lubiana. *Foto: Dejan Habirht*

VI.
RIPETIZIONI:
MSUM LJUBLANA

Il mio terzo e ultimo modello di curatela del contemporaneo è il Muzej sodobne umetnosti Metelkova (Museo d'Arte Contemporanea Metelkova, o MSUM) di Lubiana, inaugurato nell'autunno 2011. Progettato dallo studio sloveno Groleger Arhitekti, il museo si trova a Metelkova, un'ex base militare del periodo jugoslavo che è stata occupata abusivamente negli anni '90 e che per certi versi rimane l'epicentro della cultura alternativa della città. La direttrice del museo, Zdenka Badinovac, è stata dal 1993 direttrice della Moderna Galerija di Lubiana, che amministra anche il MSUM, e il suo staff lavora in entrambe le sedi. Va da sé che il bilancio annuale della Moderna Galerija e del MSUM è a malapena paragonabile a quello del Van Abbemuseum, e ancor meno a quello del Reina Sofía; il motivo per cui è stato incluso in questo saggio è in parte quello di mostrare cosa si può fare con finanze limitate in una piccola città senza un sistema artistico sviluppato. (L'unica galleria commerciale di Lubiana si è recentemente trasferita a Berlino, dove risiedono anche alcuni dei principali artisti sloveni). A differenza dei miei primi due esempi, Lubiana offre anche un caso di studio dell'arte contemporanea all'incrocio di "modernità multiple": La Slovenia è diventata indipendente solo nel 1991, dopo la dissoluzione della Jugoslavia, e si trova in una regione che è stata rapidamente lacerata da conflitti etnici, soprattutto in Bosnia e Croazia. Il museo si trova quindi a dover conciliare due conflitti

progetti: il desiderio di una rappresentazione nazionale2 e l'obbligo di mantenere la propria posizione in un mondo artistico contemporaneo globalizzato che insiste sulla produzione culturale transnazionale (o addirittura postnazionale).

La questione della rappresentazione storica è particolarmente spinosa nei musei dell'ex Jugoslavia. Quando si decide come esporre e collezionare l'arte del periodo 1945-1989, una delle questioni centrali è se allinearsi con l'arte dell'Europa occidentale, con la quale - nel caso della Slovenia - c'erano contatti frequenti (in particolare con le vicine Italia e Austria) o se identificarsi con l'arte dell'ex blocco sovietico, con il quale c'erano contatti meno frequenti, ma il cui contesto ideologico è più paragonabile a quello dell'ex Jugoslavia52. La seconda area controversa riguarda le guerre jugoslave degli anni Novanta, dove la rappresentazione della storia è probabilmente ancora più carica: come riconoscere e mostrare il trauma del conflitto e del genocidio che ha devastato questa regione? Queste domande hanno ricevuto risposte molto diverse in diverse parti dell'ex Jugoslavia. A Zagabria, nel 2009 è stato inaugurato un nuovo e vasto Museo d'Arte Contemporanea (l'MSU) che, pur presentando un'eccezionale collezione di arte prevalentemente jugoslava dagli anni Sessanta in poi, è in gran parte legato al peso della guerra con la *Ragazza bosniaca* (2003) *di Šejla Kameri´r*, un autoritratto in formato cartellone pubblicitario con una scritta in sovrimpressione, tratta dai graflti di un soldato olandese nei pressi di Srebrenica nel 1994: "Senza denti...? Baffi...? Puzza (sic) di merda...? Ragazza bosniaca!". In un cartellone pubblicitario graffiante ma attraente, il trauma delle guerre riemerge a malapena. A Sarajevo, invece, la Galleria Nazionale ha chiuso i battenti nel settembre 2011 per mancanza di sostegno e finanziamenti da parte del governo, e il Museo Nazionale ha seguito la stessa strada nell'ottobre 2012.[53]

A Lubiana, la prima mostra che lo spettatore incontra è intitolata "Tempo di guerra": comprende una piccola fotografia documentaria anonima dell'occupazione di Metelkova nel 1993, accanto a Jenny *Lustmord* (1993-1994) di Holzer, una serie di foto di testi sulla pelle che alludono allo stupro delle donne bosniache. In seguito, l'intero allestimento del museo è organizzato intorno a categorie tematiche relative alla sovrapposizione di temporalità: "Tempo ideologico" (il passato socialista), "Tempo futuro" (utopie moderniste irrealizzate), "Tempo del museo assente" (all'incirca gli anni '80-'90, quando gli artisti compensavano l'assenza di un sistema artistico sviluppato auto2organizzandosi e auto2criticandosi), "Tempo retrò" (fine anni Novanta, quando gli artisti iniziarono ad auto2storicizzarsi), "Tempo vissuto" (body e performance art), "Tempo della transizione" (dal socialismo al capitalismo) e "Tempo dominante" (l'attuale neoliberismo globale).[54] L'arte contemporanea si pone quindi come una questione di *tempestività*, piuttosto che come una tappa sul nastro trasportatore della storia; la condizione necessaria della rilevanza è la presentazione di temporalità multiple e sovrapposte, orientate all'immaginazione di un futuro in cui prevalga l'uguaglianza sociale.[55]

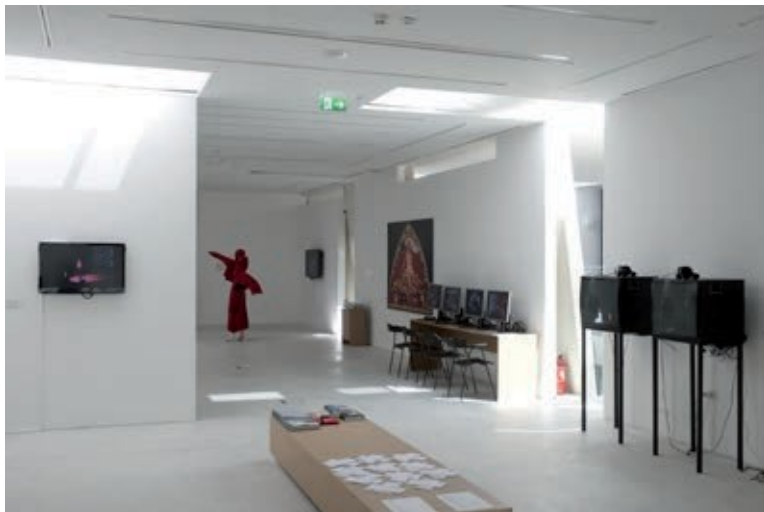
Queste esposizioni facevano parte dell'esposizione inaugurale del museo, "Il presente e la presenza", che affermava queste due parole come centrali per la comprensione dell'arte contemporanea. Il "presente" si riferisce al periodo in cui la Slovenia (e più in generale l'Europa) sta vivendo, iniziato con la caduta del comunismo. La "presenza", invece, si contrappone sia al capitalismo (visto come un ritorno al passato) sia al comunismo orientato al futuro; non si tratta della marcia in avanti del modernismo, senza mai voltarsi indietro, ma di portare alla coscienza ciò che la modernità ha soppresso. Uno dei compiti del museo è quindi l'auto-riflessione: il tentativo di confrontare gli ideali dell'"autogestione" jugoslava con quelli che Badinovac chiama gli "autentici interessi dell'arte contemporanea".[56] Ancora una volta, la contempo2 raneità è messa in gioco come rapporto antinomico con la temporalità: a differenza del relativismo "per tutti i gusti" della Tate, il MSUM si impegna a schierarsi "dalla parte delle tradizioni che storicamente hanno dimostrato di avere un potenziale sociale emancipatorio".[57] Questo significa non solo rifuggire dal

Veduta dell'installazione di IRWIN, *East Art Map* (2000 - 2005), parte di "The Present and Presence", 2011.
Foto: Dejan Habirht

Veduta dell'installazione "The Body and the East Archive", parte di "The Present and Presence - Repetition 1", 2012. *Foto: Dejan Habirht*

I grandi attori del mercato dell'arte contemporanea a favore di opere che ampliano l'orizzonte delle possibilità dell'esperienza collettiva, ma anche dando spazio a pratiche storicamente trascurate. Ad esempio, l'esposizione della Moderna Galerija sull'"Arte della Resistenza Partigiana" ha presentato disegni e stampe delle forze antinaziste con un significato pari a quello di altri movimenti artistici del XXII secolo[58].

Per quanto riguarda i finanziamenti, la situazione è tristemente nota: a seguito delle elezioni del 2012, che hanno riportato al potere il neoliberale Partito Democratico sloveno, il museo ha subito tagli drastici ai finanziamenti culturali. Il museo ha affrontato la situazione *ripetendo la* presentazione della collezione inaugurale, in una forma leggermente ampliata e rivista. "Il presente e la presenza - Ripetizione 1" ha giustificato questa ripetizione in un manifesto di cinque punti. Il primo punto afferma la realtà fiscale: a causa dei tagli al bilancio, nessuna nuova mostra è stata realizzata.

o catalogo sono possibili, quindi il riciclo è necessario. Altri quattro punti sostengono l'opportunità della ripetizione: piuttosto che soccombere alla pressione di dare ai consumatori il nuovo, il museo sostiene il valore della rilettura; la ripetizione è una delle caratteristiche fondamentali dell'arte contemporanea (video loop, re2enactment, ecc.), quindi è appropriato ripetere un'intera esposizione della collezione; la ripetizione costruisce la storia - attraverso le pubblicazioni, la ricerca, il mercato dell'arte - quindi un'esposizione ripetuta aiuta retroattivamente a costruire un'esposizione di tipo retroattivo.), per cui è opportuno ripetere un'intera collezione; la ripetizione costruisce la storia - attraverso le pubblicazioni, la ricerca, il mercato dell'arte - per cui una mostra ripetuta aiuta retroattivamente a costruire risposte che producono storia; infine, la ripetizione è guidata dal trauma, che a Lubiana è duplice: l'assenza traumatica di un sistema artistico contemporaneo e gli ideali emancipatori non realizzati del comunismo. Il museo ha successivamente riallestito "Il presente e la presenza" altre due volte: "Repetition 2" (ottobre-novembre 2012) e "Repetition 3" (gennaio-giugno 2013), incentrate rispettivamente sul movimento e sulla strada.

Veduta dell'installazione "An Archive of Performance Art", parte di "The Present and Presence - Repetition 1", 2012. *Foto: Dejan Habirht*

Veduta dell'installazione "Bosnia Archive", parte di "The Present and Presence - Repetition 1", 2012. Foto: *Dejan Habirht*

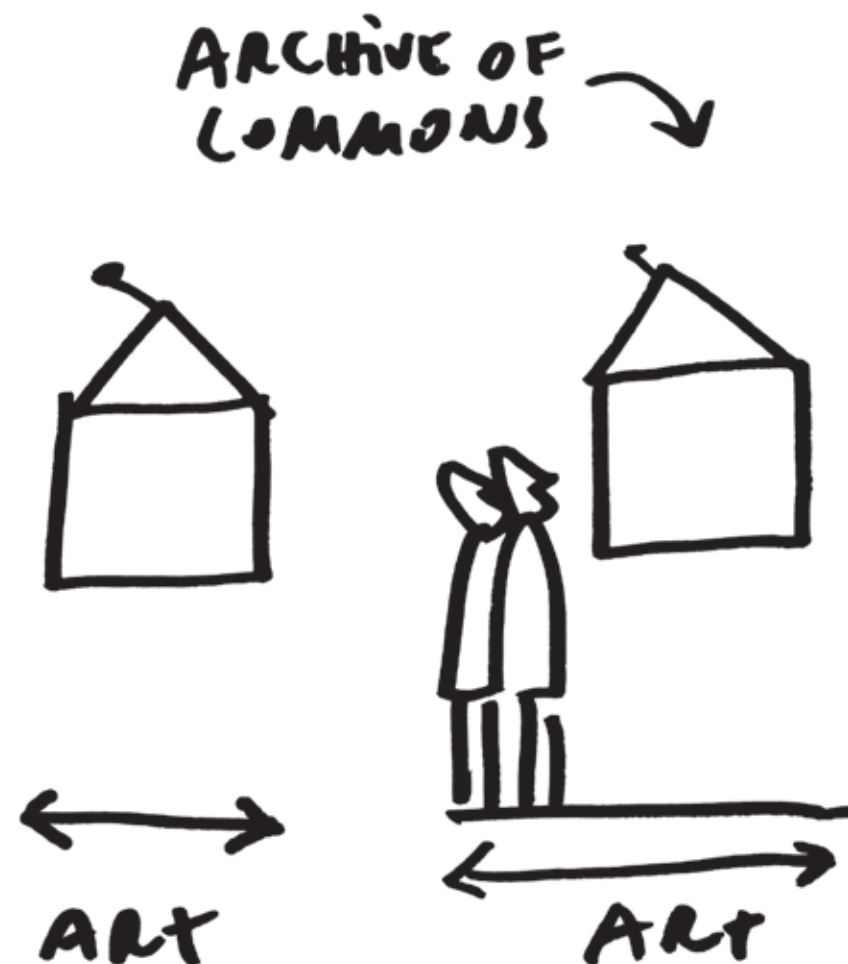
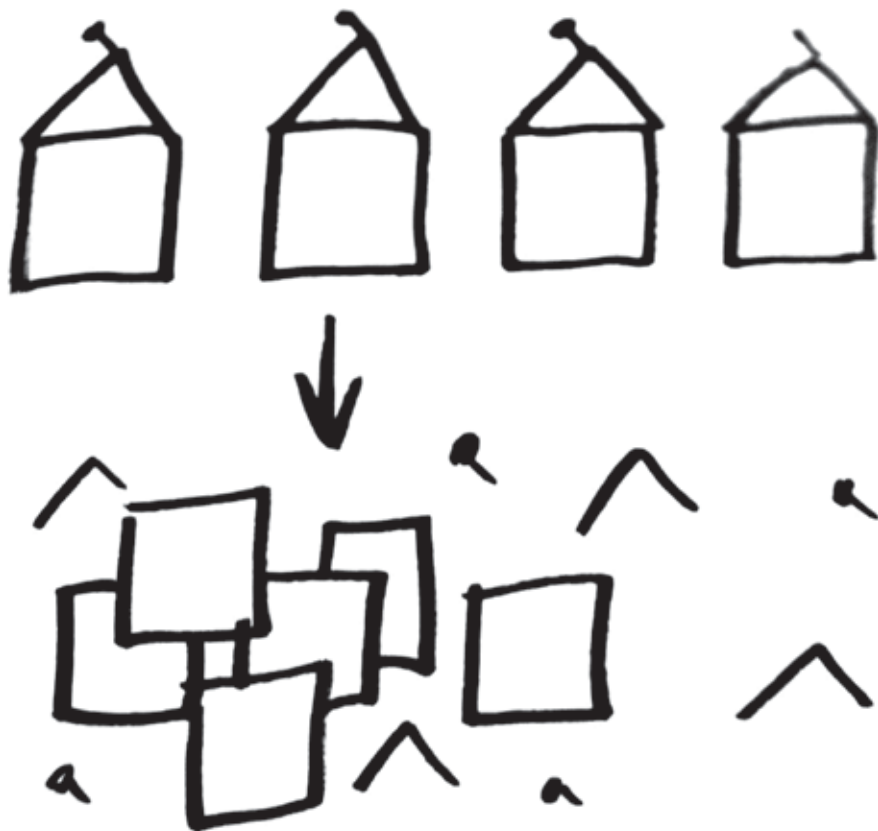
La ripetizione sotto forma di autoriflessione storica è ulteriormente affermata nel lavoro d'archivio in mostra: the *Body and the East Arrhive* rivisita l'omonima mostra della Moderna Galerija del 1998, la prima panoramica storica sinottica sulla body art nell'Europa dell'Est; the *Bosnia Arrhive* documenta il progetto della Moderna Galerija del 1994 di raccogliere opere di importanti artisti regionali per un futuro museo di arte contemporanea a Sarajevo; un archivio di performance art mostra i numerosi modi in cui questo tipo di pratica può essere comunicata alle generazioni future (fotografia, video, oggetti, rievocazioni); l'*ArrhivesinsBeroming* contiene storie orali (interviste video con artisti significativi della regione); e un ulteriore archivio, *Questions naires*, riguarda la presenza di artisti della collezione della Moderna Galerija in altre collezioni pubbliche e private in Slovenia e all'estero. Infine, il cosiddetto *Museo del Punk* documenta la scena punk slovena dal 1977 al 1987 ed è aperto alle donazioni del pubblico.

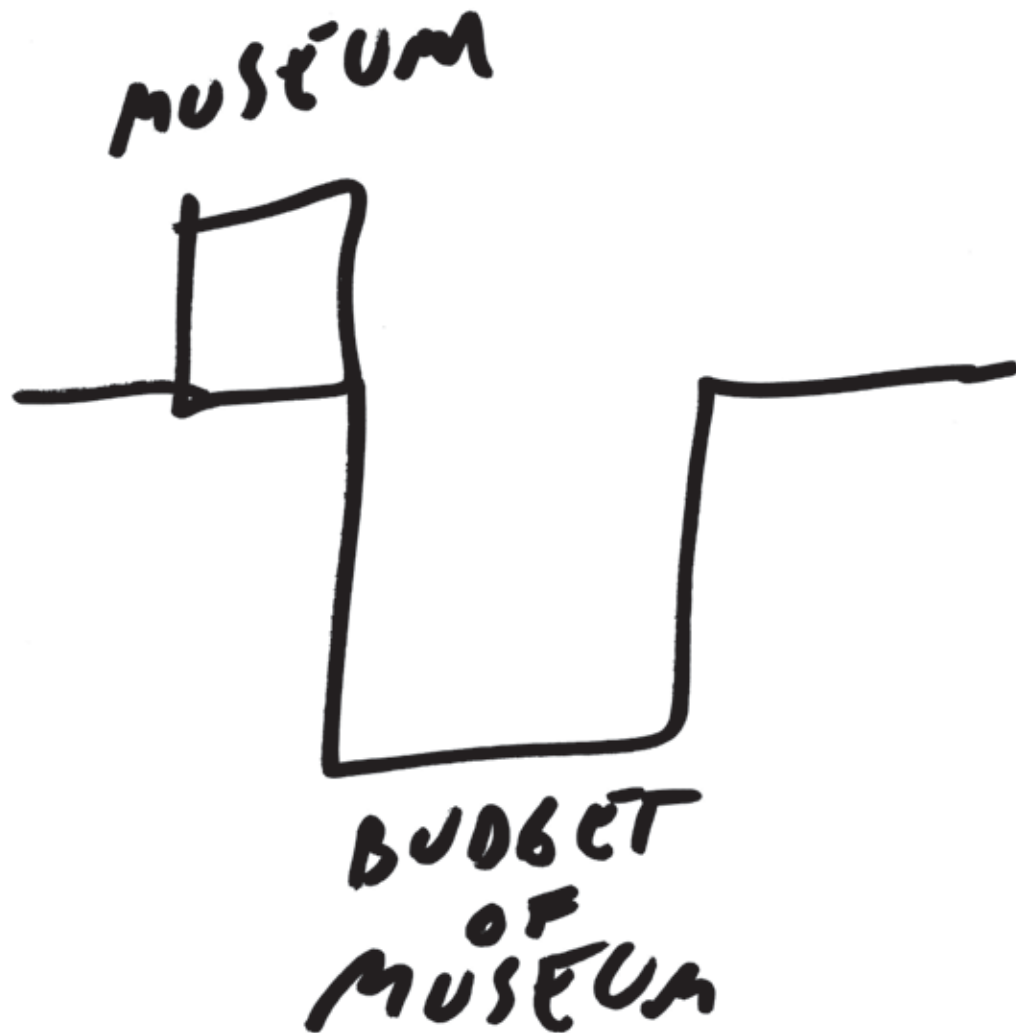
Come al Reina Sofía, il programma educativo del MSUM cerca di collegare l'arte all'attivismo politico, seguendo le linee guida del Radical Education Collective, sviluppato alla Moderna Galerija nel 2006.[59] Vengono stretti legami con altre organizzazioni che "lottano contro la commercializzazione, le industrie creative e la crescente ideologizzazione del nostro spazio locale".[60] Al posto del consueto caffè del museo, il MSUM dispone di una libreria e di una sala per seminari, concepita da studenti di architettura e design che programmano anche lo spazio e organizzano una serie indipendente di seminari e interpretazioni. Il gruppo di attivisti Anarhiv utilizza la sala per discussioni di teoria politica. A complemento di questi legami locali, il museo ha avviato collaborazioni internazionali per far sentire la voce dell'istituzione a livello internazionale. Ad esempio, la rete di collaborazione L'Internationale, creata da Badinovac, permette a sette musei e istituzioni europee di mettere a disposizione le proprie collezioni, sconvolgendo le consuete narrazioni storiche dell'arte europea tra Est e Ovest, ma anche i modelli convenzionali di proprietà delle collezioni61.

VII.
DIALETTICA CONTEMPORANEITÀ

Il mio rispetto per questi tre musei non è privo di riserve, e le carenze di ciascuna istituzione diventano evidenti nel confronto. Il Van Abbemuseum non è riuscito a inserirsi nella cultura locale di Eindhoven e della regione; le pubblicazioni esposte al Reina Sofía non sono leggibili, mentre il suo approccio all'allestimento delle mostre non è sempre coerente (una proiezione di La *finestra sul cortile di* Hitchcock [1954] dialoga in modo disagevole con la pittura espressionista astratta); mentre la celebrazione della documentazione da parte del MSUM è spesso ingestibile2 (il museo ha così tanti monitor video che documentano azioni, performance e interventi che ogni visitatore deve diventare il proprio curatore, decidendo quali opere vedere o ignorare). Nel complesso, tuttavia, le varie proposte del Van Abbemuseum, del Reina Sofía e del MSUM, qui solo brevemente abbozzate, offrono un trampolino da cui spiccare il volo, suggerendo alternative al museo contemporaneo privatizzato, creativamente e intellettualmente paralizzato dalla sua dipendenza da mostre blockbuster progettate per attrarre investitori aziendali, filantropi e pubblico di massa. Il Van Abbemuseum offre l'apparato espositivo come veicolo di coscienza storica; il Reina Sofía ripensa l'educazione e lo status medio2specifico della collezione; il MSUM utilizza temporalità multiple e sovrapposte come modo per scrivere un contesto storico ancora2non articolato.

Questi musei creano rifacimenti multi2temporali della storia e della produzione artis2 tica al di fuori di quadri nazionali e disciplinari, piuttosto che optare per un'inclusività globale che fa confluire tutto nella stessa narrazione.[62] Un termine appropriato per descrivere il risultato di queste attività è la *costellazione*, una parola usata da Walter Benjamin per descrivere un progetto marxista di riunire gli eventi in modi nuovi, sconvolgendo tassonomie, discipline, mezzi e proprietà consolidate. Questo approccio è, a mio avviso, molto suggestivo per i musei, poiché la costellazione come riscrittura politicizzata della storia è fondamentalmente curatoriale. Per Benjamin, il collezionista è uno scavenger o un *briroleur*, che cita fuori dal contesto per rompere l'incantesimo delle tradizioni calcificate, mobilita il passato portandolo in modo sfolgorante nel presente e mantiene la storia mobile per permettere ai suoi oggetti di essere nuovamente agenti storici. Sostituendo qui il termine "collezionista" con "curatore", il compito del museo contemporaneo si apre a una rilettura dinamica della storia che mette in primo piano ciò che è stato messo da parte, represso e scartato agli occhi delle classi dominanti. La cultura diventa un mezzo primario per visualizzare le alternative; piuttosto che pensare alla collezione del museo come a un deposito di tesori, essa può essere reimmaginata come un archivio dei beni comuni.[63]

È ovviamente banale e prevedibile invocare Benjamin alla fine di un saggio del 2013, ma è sorprendente che le sue teorie abbiano avuto un'influenza così forte sull'arte visiva, pur avendo un impatto così scarso sulle istituzioni in cui essa viene mostrata e sulle storie che esse narrano. Nelle sue *Tesi sulla filosofia della storia* (1940), Benjamin traccia una distinzione tra una storia parlata in nome del potere, che registra i trionfi dei vincitori, e una storia che nomina e identifica i problemi del presente, setacciando il passato alla ricerca delle origini di questo momento storico attuale; questo, a sua volta, è la motivazione determinante del nostro interesse per il passato.[64] Può un museo essere anti2egemonico? I tre musei discussi in questo libro sembrano rispondere a questa domanda in modo affermativo. Lavorano per collegare la pratica artistica corrente a un campo più ampio di esperienza visiva, proprio come l'*Arrades Projert* di Benjamin.

ha cercato di riflettere su Parigi, capitale del XIX secolo, accostando testi, vignette, stampe, fotografie, opere d'arte, manufatti e architetture in costellazioni poetiche. Questo approccio alla storia, orientato al presente, produce una comprensione dell'oggi con uno sguardo al futuro e reimmagina il museo come un agente storico attivo che parla in nome non dell'orgoglio nazionale o dell'egemonia, ma della domanda creativa e del dissenso. Suggerisce uno spettatore non più concentrato sulla contemplazione auratica di singole opere, ma consapevole di ricevere argomenti e posizioni da leggere o contestare. Infine, defeticizza gli oggetti accostando continuamente le opere d'arte a materiali documentari, copie e ricostruzioni. Il contem2 poraneo diventa meno una questione di periodizzazione o di discorso che un *metodo* o una pratica, potenzialmente applicabile a tutti i periodi storici.

Alcuni sosterranno che la periodizzazione non può essere scartata: solo con una comprensione dei periodi storici chiaramente delineati possiamo interrompere un presente disteso che colonizza passato e futuro. Ma un approccio storicista di questo tipo condanna le epoche precedenti a una lontananza priva di rilevanza per l'oggi, e non fa nulla per affrontare le cause del nostro attuale presentismo: il ruolo della tecnologia nel far crollare la distanza spaziale e nell'accelerare la nostra esperienza vissuta del tempo; la minaccia di catastrofi globali, dalla guerra nucleare al terrorismo al disastro ambientale, che diminuisce la nostra capacità di proiettarci nel futuro; e gli investimenti speculativi a breve termine del capitalismo finanziario, che vende astrazioni come valute, obbligazioni, azioni e derivati piuttosto che la produzione materiale. Tutti questi fattori hanno indubbiamente influenzato le nostre coordinate spazio-temporali: per la persona media di quello che una volta veniva chiamato il primo mondo, il futuro non è più equiparato a una visione moderna e speranzosa del progresso (se mai lo è stato), ma è un pozzo ribollente di ansia per i contratti di lavoro a breve termine, l'assistenza sanitaria inaccessibile e una vita di debiti da ripagare (mutui, prestiti agli studenti, carte di credito). Piuttosto che soccombere a questo presentismo, un "salto della tigre" in ciò che è stato prima potrebbe essere supremo.

rilevanti per mobilitare una comprensione della nostra situazione. La contemporaneità dialettica è quindi un'azione anacronica che cerca di riavviare il futuro attraverso l'apparizione inaspettata di un passato rilevante.

Altri diranno che il museo è di per sé un'istituzione conservatrice e che è più urgente concentrare gli sforzi sul cambiamento sociale. Ma non si tratta di una scelta tra l'uno e l'altro. I musei sono un'espressione collettiva di ciò che consideriamo importante nella cultura e offrono uno spazio per riflettere e discutere i nostri valori; senza riflessione, non ci può essere alcun movimento considerato in avanti.[65] Sembra significativo che i tre musei che ho presentato portino il nome di un industriale, di una regina e di una base militare - eppure tutti denunciano le barbarie del potere e dello sfruttamento, raccontando il passato attraverso una diagnosi del presente, pur mantenendo lo sguardo sul futuro. È anche significativo che le attività di tutti e tre i musei siano state messe sotto pressione dai governi neoliberali e dalle amministrazioni comunali che suonano la musica dell'austerità: i loro bilanci sono stati decimati perché l'accesso alla cultura non è percepito come un diritto di base, come l'istruzione e il biglietto del treno, che pure vengono sistematicamente espropriati, ma come un lusso che può essere affidato al settore privato. E questo settore è fin troppo disposto a intervenire, perché i musei non sono solo generatori di economia, ma possono migliorare lo status sociale e il valore della propria collezione privata. Due sistemi di valore entrano così in conflitto: il museo come spazio di riflessione culturale e storica e il museo come deposito di narcisismo filantropico. Di fronte a questa impasse, la capacità del museo pubblico di rappresentare adeguatamente gli interessi del novantadue per cento può apparire sempre più scarsa. È quindi fondamentale considerare le alternative che esistono, lavorando sottotraccia per concepire nuove missioni energizzanti per il museo d'arte contemporanea.[66]

La subordinazione della cultura al valore economico da parte del neoliberismo den2 gue non solo i musei, ma anche le discipline umanistiche in senso più ampio, i cui sistemi di valutazione devono sempre più giustificarsi in base a metriche (entrate da sovvenzioni, impatto economico, cita2

Sembra che non siamo in grado di concepire un sistema di valori alternativo: la tecnocrazia, inconsapevolmente supportata dal post2 strutturalismo, ha smantellato gran parte del vocabolario in cui il significato della cultura e delle discipline umanistiche era stato precedentemente formulato, rendendo sempre più pressante il compito di definirlo in modo persuasivo in termini non economici. Tuttavia, possiamo e dobbiamo sostenere che la cultura e le discipline umanistiche siano apprezzate come importanti e straordinarie di per sé, che esistono al di fuori del linguaggio della contabilità e del valore d'uso, e i cui atti di immaginazione sono racchiusi nelle istituzioni che abbiamo ideato per proteggerli.[68] Gli obiettivi curatoriali delineati in questo saggio potrebbero apparire come nuove forme di strumentalizzazione, ma sono in realtà un mezzo per proteggere questa autonomia, poiché si basano su ciò che è già implicito nelle opere d'arte per mettere in discussione e aumentare la consapevolezza, piuttosto che consolidare semplicemente il prestigio privato.

Il compito di articolare il valore culturale è ora urgente sia nel museo che nell'accademia, dove uno tsunami di imperativi fiscali minaccia di sommergere tutto ciò che di complicato, creativo, vulnerabile, intelli2 gente, avventuroso e critico esiste nella sfera pubblica. Significativamente, è una questione di *temporalità quella* attorno alla quale si svolge questa lotta: la cultura autentica opera in un lasso di tempo più lento rispetto alle astrazioni accelerate del capitale finanziario e ai cicli annuali della contabilità (basati su dati positivisti e che richiedono un impatto dimostrabile). Ma è proprio questa mancanza di sincronia che indica un mondo alternativo di valori in cui i musei, ma anche la cultura, l'educazione e la democrazia, non sono soggetti alle banalità di un foglio di calcolo o alle mistificazioni statistiche di un sondaggio d'opinione, ma ci permettono di accedere a una storia ricca e diversificata, di mettere in discussione il presente e di realizzare un futuro diverso. Questo futuro non ha ancora un nome, ma siamo alle porte. Se gli ultimi quarant'anni sono stati segnati da "post" (post2guerra, post2colonialismo, postmodernismo, post2comunismo), oggi, finalmente, sembriamo essere in un periodo di anticipazione, un'epoca che i musei d'arte contemporanea possono aiutarci a percepire e comprendere collettivamente.

NOTE FINALI

1 Rosalind Krauss, "La logica culturale del museo tardo-capitalista", in: *Ortober*, no. 54, autunno 1990, p. 14. Krauss prosegue discutendo un articolo di *Art in Amerira* che riporta la deaccessione2 delle collezioni da parte dei musei, notando l'incursione di una mentalità manageriale e la pressione del mercato dell'arte sulle attività museali.

2 Mi riferisco alle argomentazioni di Susan Buck2Morss in *Hegel, Haiti and Universal History*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2009. Buck2Morss sostiene che la storia universale implica la negazione di eventi per reinscriverli come questioni di interesse universale. (L'Olocausto, ad esempio, non appartiene alla storia universale).
alla storia tedesca o a quella ebraica, ma è una calamità per tutta l'umanità). Recuperando l'universale come categoria, Buck2Morss si unisce a una serie di pensatori recenti, tra cui Slavoj Žižek e Alain Badiou, che cercano di recuperare l'universale dopo il suo smantellamento
dagli assalti post-strutturalisti alle metanarrazioni. Il suo obiettivo non è quello di interpretare l'universalità come inclusività (cioè di far confluire tutto nella stessa narrazione), ma piuttosto di utilizzarla come intervento metodologico nella storia.

3 Come osserva l'artista Hito Steyerl, "l'arte contemporanea è un marchio senza marchio, pronto a essere appiccicato su quasi tutto per un rapido face2lift che reclamizza il nuovo imperativo creativo per i luoghi che hanno bisogno di un rinnovamento estremo [...] Se l'arte contemporanea è la risposta, la domanda è: come può il capitalismo essere reso più bello?". Steyerl, "Politica dell'arte: Contemporary Art and the Transition to Post2 Democracy", in: *esflux journal #21*, dicembre 2010, disponibile online all'indirizzo: http://www.e2flux.com/journal/politics2of2art2contemporary2art2and2the2transition2to2post2democracy/.

4 In realtà, come ha dimostrato Richard Meyer, il programma del MoMA durante gli anni Trenta era stato notevolmente vario, comprendendo mostre di pittura rupestre prees2 torica, affreschi persiani e riproduzioni di quadri di Cézanne. Il museo aveva ospitato anche artisti statunitensi, ma Reinhardt e l'organizzazione American Abstract Artists si opponevano all'esposizione di opere di artisti americani.
che questi artisti fossero troppo vecchi, troppo convenzionali o troppo popolari per essere considerati autenticamente moderni. Si veda: Richard Meyer, *What Was Contemporary Art?*, MIT Press, Cambridge/MA, 2013, capitolo 4.

5 Alfred H. Barr, Jr., lettera a Paul Sachs, ottobre 1940, citata in: ibidem, p. 38.

6 L'eccezione è la Galleria cittadina d'arte contemporanea di Zagabria, fondata nel 1954. Nel 1998 ha cambiato nome in Museo d'arte contemporanea.

7 "La commistione tra curatela e commercio dell'Istituto, nel bene e nel male, rispecchierà sempre più la logica dell'arte contemporanea in America". Meyer, op. cit., p. 251. Nel 1950, il MoMA, il Whitney Museum e l'ICA di Boston pubblicarono un manifesto congiunto in cui si dichiarava che la tradizione moderna era viva e vegeta, invertendo pubblicamente la precedente affermazione di Boston secondo cui il modernismo era morto nel 1939. Si veda: J. Pedro Lorente, *Cathedrals of Urban Modernity,* Ashgate Publishing, Aldershot, 1998, p. 250.

8 La strategia di acquisizione di Saatchi ha comportato, in modo controverso, l'acquisto all'ingrosso di opere di giovani artisti per poi rivendere l'intero set una volta aumentato il valore di mercato. Si veda, ad esempio: Arifa Akbar, "Charles Saatchi: Una benedizione o una maledizione per i giovani artisti?", in: *The Independent*, 13/6/2008: "Il più esplicito protegé2 di Saatchi diventato2critico è stato il pittore neo2espressionista italiano Sandro Chia, le cui opere sono state acquistate e poi cedute negli anni Ottanta. Si è ipotizzato che la vendita da parte di Saatchi dell'intero patrimonio di opere di Chia abbia effettivamente distrutto la reputazione dell'italiano".

9 Si veda: Brian Goldfarb et al., "Fleeting Possessions", in: *Temporarily Possessed: The SemisPermanent Collertion*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1995, pp. 9 e segg.

10 Vedi: http://www.newmuseum.org/files/nm_press_faq.pdf. Tra le opere più recenti acquistate per il museo dai suoi fiduciari c'è *Hell, Yes!* (2001) di Ugo Rondinone, installata sulla facciata dell'edificio nel periodo 2007-2010. Nessuna delle opere della collezione è stata inclusa in nessuna delle esposizioni del New Museum da quando si è trasferito sulla Bowery nel 2007. Email di Gabriel Einsohn, addetto stampa del New Museum, 29 marzo 2013.

11 Si veda, ad esempio: Alex Alberro, risposta a "Questionnare su 'The Contemporary'", in: *Ortober*, n. 130, autunno 2009, p. 55; *Global Contemporary: Art Worlds After 1989*, mostra presso ZKM | Karls2 ruhe, 2011; Alexander Dumbadze e Suzanne Hudson (eds), *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Wiley2Blackwell, Oxford, 2013.

12 Si veda anche: Okwui Enwezor e Chika OkekesAgulu*, Arte contemporanea in Afrira Sinre 1980*, Damiani, Bologna, 2009: "L'arte africana contemporanea si colloca sia alla fine delle arti tradizionali (apparentemente precoloniali) sia alla fine del colonialismo; cioè la sua condizione di esistenza nel presente è postcoloniale" (p. 12).

13 Peter Osborne, "La narrativa del contemporaneo", in: *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art,* Verso, Londra e New York, 2013, pp. 15-35.

14 Boris Groys, "Compagni del tempo", in: *Going Publir*, Sternberg Press, Berlino, 2010, pp. 84-101.

15 Ibidem, p. 90, e la citazione seguente, p. 94.

16 Giorgio Agamben, "Che cos'è il contemporaneo?", in: *What is an Apparatus? and Other Essays*, Stanford University Press, Stanford, 2009, p. 41. Corsivo nell'originale.

17 Ibidem, p. 46.

18 Questo mondo è nato alla fine degli anni Ottanta, sostiene, ma è entrato in modo decisivo nella coscienza comune dopo l'11 settembre. Terry Smith, *What Is Contemporary Art?*, Chicago University Press, Chicago, 2009.

19 Il termine "storicità" è stato utilizzato dallo storico francese François Hartog per descrivere l'ordine del tempo dominante in una determinata epoca: il modo in cui la società concettualizza e tratta il proprio passato. Si veda: Hartog, *Régimes d'historirité*, Editions du Seuil, Parigi, 2003. Schizofrenico" è il termine utilizzato da Fredric Jameson per caratterizzare la preferenza del postmodernismo per esperienze accentuate ma disconnesse della realtà.
presente. Si veda: Jameson, "Postmodernismo e società dei consumi", in: Hal Foster (a cura di), *The AntisAesthetir: Essays on Postmodern Culture*, The New Press, New York, 2002, pp. 13-29.

20 Nell'Europa dell'Est, il disconoscimento del passato comunista nel discorso commerciale ha dato origine a numerose opere video che esplorano l'impatto psicologico della transizione, incorporando terapeuticamente vecchie pellicole o tecnologie (come *Intervista* di Anri Sala e *HissStory* di Deimantas Narkevicius*,* entrambi del 1998); in Medio Oriente, un'intensa produzione ha affrontato la guerra civile libanese ed episodi della storia del conflitto israelo-palestinese (si pensi all'ampio lavoro d'archivio dell'Atlas Group/Walid Raad o di Emily Jacir). In Europa occidentale e in Nord America, invece, gli artisti hanno colto momenti trascurati della storia della psicoterapia, del colonial2 ismo, del femminismo e dei diritti civili, interessandosi al meglio non tanto al passato fine a se stesso quanto alle possibilità che esso contiene di aprire alter2 nativi per il futuro (Stan Douglas, Sharon Hayes, Harun Farocki).

21 Christine Ross, *The Past is the Present; It's the Future Too: The Tempos ral Turn in Contemporary Art,* Continuum, Londra, 2013, p. 41.

22 Dieter Roelstraete, "La via della pala: On the Archaeologi2 cal Imaginary in Art", in: *esflux journal #4*, Marzo 2009, disponibile

online all'indirizzo:
http://www.e2flux.com/journal/the2way2of2the2shovel2on2
the2archeological2imaginary2in2art/. Corsivo nell'originale.

23 Georges Didi2Huberman, "Storia e immagine: Has the 'Epistemo2 logical Transformation' Taken Place?" in: Michael Zimmermann (a cura di), *The Art Historian: National Traditions and Institutional Prartires*, Clark Studies in the Visual Arts, Williamstown, 2003, p. 131.

24 Georges Didi2Huberman, "Prima dell'immagine, prima del tempo: la sovranità dell'anacronismo", in: Claire Farago e Robert Zwijnenberg (a cura di), *Compelling Visuality*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2003, p. 41. Si veda anche: Didi2Huberman, "L'immagine sopravvissuta: Aby Warburg and Tylorian Anthropology", in: *Oxford Art Journal*, vol. 25, n. 1, 2002, pp. 59-70.

25 Alexander Nagel e Christopher Wood, *Anarhronir Renaissanre,* Zone Books, New York, 2010, p. 14.

26 Ibidem, p. 34.

27 La mia posizione si differenzia anche da quella di Thomas Crow, per il quale l'opera d'arte visiva ha una temporalità unica rispetto a quella della letteratura, della musica o della danza, perché i suoi oggetti sono "l'attuale
cose modellate e maneggiate dagli stessi soggetti della storia". (Thomas Crow, "La pratica della storia dell'arte in America", in: *Daedalus*, vol. 135, n. 2, primavera 2006, p. 71). L'uso delle tecnologie riproduttive nell'arte contemporanea ha indebolito la fattibilità di questa affermazione; si veda la discussione sulla documentazione al Reina Sofía a p. 44.

28 Al New Museum, ad esempio, la storia appare solo nel registro della moda, come un interesse retrò ben scelto. Anche le mostre collettive, i cui temi offrono un'occasione perfetta per la ricerca storica, sono presentate senza argomentazioni. Ad esempio, *Ostalgia* (2011), una rassegna di arte russa e dell'Europa orientale, è stata presentata senza argomentazioni. dagli anni Sessanta, ha accostato opere sulla base della sensibilità, senza alcun riconoscimento della transizione ideologica avvenuta nel 1989-1991. La mostra ha sostituito la cornice della storia politica con quella del buon gusto, permettendo di fatto al mercato di avere il sopravvento (opportunamente, la mostra è stata finanziata da un oligarca russo del gas, Leonid Mikhelson, la cui fondazione artistica si chiama VICTORIA- the Art of being Contemporary (*sir*)). Inoltre, il titolo della mostra raggruppava tutte le opere sotto la voce "ostalgia", nonostante il fatto che la maggior parte dei pezzi esposti risalisse al periodo precedente al 1989.

29 Nei musei occidentali dedicati esclusivamente alle opere dagli anni Sessanta in poi, i raggruppamenti tematici sono diventati la norma, in quanto si presume che l'arte di questo periodo condivida un contesto sufficiente a rendere non problematica la pratica del rimescolamento dei decenni. Quando l'approccio tematico si rivela fallimentare, tende a derivare non da accostamenti *generazionali* ma *geografici:* la creazione di dialoghi tra l'arte occidentale e quella non occidentale, soprattutto se quest'ultima è posizionata come tardiva e derivativa (se moderna) o semplicemente non2moderna (se indigena).

30 Tuttavia, tale relativismo non è chiaramente privo di valori ed è smentito dalle gerarchie all'interno delle mostre temporanee: nel caso della Tate Modern, ad esempio, la maggior parte delle mostre personali (che generano reddito) continuano a essere di artisti occidentali di sesso maschile, mentre le donne e gli artisti non occidentali tendono a essere confinati nella Turbine Hall (priva di biglietto) e negli spazi dedicati ai progetti. Si veda: T. J. Demos, "L'effetto Tate", in: Hans Belting, Andrea Buddensieg e Peter Weibel (a cura di), *Where is Art Contemporary? The Global Art World*, vol. 2, ZKM | Center for Art and Media, Karlsruhe, 2009, pp. 78-87.

31 Un'eccezione degna di nota è la critica di Okwui Enwezor allo sguardo neo2coloniale della Tate Modern. Si veda: Enwezor, "The Post2Colonial Constellation", in: Terry Smith, Okwui Enwezor e Nancy Condee (eds.), *Antinomie dell'arte e della cultura: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press: Durham/NC, 2008,
pp. 207-229.

32 Ad esempio, l'esposizione della collezione 2012 alla Tate Modern è stata orga2 nizzata attorno alle seguenti quattro suite: "Poetry and Dream" (che prende spunto dal Surrealismo, ma include anche i fotomontaggi di John Heartfield, la mostra di diapositive *Blark Photo Album* di Santu Mofokeng del 1997*: Look at Me* e sculture di Joseph Beuys), "Energy and Process" (incentrata sull'Arte Povera, ma che comprende anche una galleria di doni della collezionista Janet Wolfson de Botton), "States of Flux" (basata su Cubismo, Futurismo e Vorticismo), e "Structure and Clarity" (dedicato all'astrazione tra le due guerre, ma che abbraccia il cubismo e Cory Arcangel).

33 Al di sotto di queste linee temporali, un opprimente apparato di cabine multimediali multi2 di colore rosso acceso e blasonate con sponsorizzazioni aziendali mantiene il museo in linea con la norma neoliberale dominante.

34 Un'altra serie di esposizioni, denominata "The Living Archive", ha presentato ai visitatori elementi della storia del museo stesso, tenendo al tempo stesso uno specchio sul museo stesso come promemoria di ciò che ha fatto.
(il sito web del museo descrive la serie come "un tesoro di idee sul futuro"). La serie ha rivisitato mostre chiave della storia del museo (come *The Street,* 1972) e ha presentato informazioni d'archivio su uno spazio sperimentale.
di Eindhoven chiamato Het Apollohuis (1980-1997), ma ha anche mostrato i facsimile dei fascicoli di documentazione del museo ("Museum Index- Research in Progress"), frutto della ricerca sulla provenienza delle opere della collezione saccheggiate dai nazisti prima o durante la Seconda Guerra Mondiale.

35 Tuttavia, si sono verificate alcune eccezioni a questa regola, come la mostra temporanea *Forms of Resistanre: Artists and the Desire for Sorial Change from 1871 to the Present* (2007), una sorta di manifesto del Van Abbemuseum.

36 Tra gli esperimenti più significativi di questa serie c'è "One on One: Frank Stella's *Tuxedo Junrtion*" (Plug In #32), che mostra il lavoro di Stella 1963 dipinto da solo in una galleria, accompagnato soltanto da una sedia e da un un tavolino con materiale di lettura relativo all'opera (pubblicazioni, corrispondenza, storia dell'esposizione, condition report e illustrazioni di precedenti installazioni del dipinto); sempre sul tavolino
era un registratore su cui si poteva ascoltare un'interpretazione dell'opera di Stella da parte dello storico dell'arte Shep Steiner. Il "Kijkdepot" (Plug In #18) offriva ai visitatori la possibilità di scegliere la propria opera preferita tra
la collezione a condizione che fornissero un motivo per cui volevano vederla. I risultati sono stati poi tirati fuori dal magazzino e messi in mostra, fornendo al museo un'idea di ciò che i residenti locali erano interessati a vedere e portando a una "curatela collettiva accidentale" (Christiane Berndes, in: *Plug In to Play*, 2010, p. 78). Plug In #28, curato dal duo di artisti olandesi Bik van der Pol, ha esposto opere di Joseph Beuys e Bruce Nauman insieme a 140 libri pubblicati da Loompanics Unlimited (1975-2006), che ha prodotto controverse guide di auto-aiuto come "How to Start Your Own Country", "Homemade Guns and Homemade Arms" e "How to Clear Your Adult and Juvenile Criminal Records".

37 Documentazione promozionale del Van Abbemuseum, disponibile online all'indirizzo: http://www.vanabbemuseum.nl/en/browse2all/?tx_vabdisplay_pi1[ptype]=24&tx_vabdisplay_pi1[project]=546.

38 Creata da Fuchs al ritorno dalla direzione di Documenta 7 (1982), "Zomeropstelling van de eigen collectie" (Esposizione estiva della collezione del museo) ha continuato la sua celebrazione caratteristica.
dell'autonomia dell'opera d'arte, della neutralità dello spazio espositivo e dell'esperienza visiva dello spettatore.

39 See: http://vanabbemuseum.nl/en/browse2all/?tx_vabdisplay_pi1[ptype]=18&tx_vabdisplay_pi1[project]=863&cHash=d256b07668a1b6f7825238b4941c741a1. La documentazione video del progetto, realizzata da Khaled Hourani e Rashid Masharawi, è stata presentata a Documenta 13, 2012.

40 Sono stati inoltre incoraggiati diversi comportamenti di visione attraverso una mappa del museo come geografia fantastica (per il turista) o un quaderno vuoto su cui scrivere e passare da uno spettatore all'altro (il flâneur). Nel corso di "Play van Abbe", la trasparenza istituzionale è stata messa in primo piano: sulle pareti della galleria sono stati affissi diagrammi che indicano il numero di artisti maschi, femmine e non occidentali presenti nella collezione (oltre ad altre statistiche), mentre Charles Esche ha realizzato delle risposte video (tuttora disponibili su YouTube) alle domande del pubblico sugli allestimenti.

41 Cfr. Jesús Carillo e Rosario Peiró, "La guerra è finita? Art in a Divided World (1945-1968)", p. 15, pdf scaricabile: www. museoreinaSofía.es/images/descargas/pdf/2010/21JC_en.pdf.

42 Come scrive Borja2Villel, "cosa succederebbe se sostituissimo l'*ego rogito* di Cartesio con l'*ego ronquiro* di Hernan Cortes, o il principio di ragion pura di Kant con quello che Marx chiamava il principio di accumulazione primi2 taria?". Manuel Borja2Villel, "Museos del Sur", in:
El País, 20 dicembre 2008, citato in inglese da Ricardo Arcos2Palma in "The Potosí Principle: How Can we Sing the Song of Our Lord in a Foreign Land?", in: *Art Nexus*, numero 80 marzo-maggio 2011, disponibile online all'indirizzo: http://certificacion.artnexus.net/Notice_View. aspx?DocumentID=22805. La mostra è stata poi portata in tournée a Berlino e quindi a La Paz, in Bolivia.

43 Due anni dopo, la mostra *Atlas: Come raccontare il mondo sulla propria corteccia?* (2011) ha rivisitato il metodo di montaggio di Aby Warburg per fornire una contro-lettura dell'arte del XXII secolo. Come scrive il suo curatore Georges Didi2Huberman: "La mostra 'Atlas' non è stata concepita per riunire dei bei manufatti, ma piuttosto per capire come lavorano certi artisti - al di là della questione dei capolavori - e come questo lavoro può essere considerato dal punto di vista di un metodo autentico e, addirittura, di una conoscenza trasversale non standard del nostro mondo". Disponibile online all'indirizzo: http:// www.museoreinasofia.es/exposiciones/2011/atlas_en.html.

44 I diagrammi si basano vagamente sul Seminario XVII di Jacques Lacan del 1969-1970, *L'envers de psyrhanalyse*, in cui le mutazioni di una configurazione di quattro termini sono utilizzate per elaborare i "Quattro Discorsi" (del Maestro, dell'Università, dell'Isterico e dell'Analista). Piuttosto che basarsi su termini fissi (soggetto, oggetto, storia, ecc.), i diagrammi sono modelli dinamici che spiegano la relazione tra ciascun discorso e i suoi agenti.

45 Come ha sostenuto Slavoj Žižek, l'odierno multiculturalismo liberale e tollerante è una forma di neutralizzazione: "un'esperienza dell'Altro privata
della sua alterità - l'Altro decaffeinato". Žižek, "Il multiculturalismo liberale maschera una vecchia barbarie dal volto umano", in: *The Guardian*, 10/3/2010. Si veda anche: Žižek, "Multiculturalismo, o la logica culturale del tardo capitalismo", in: *New Left Review*, settembre-ottobre 1997.

46 Jacques Rancière, *The Ignorant Srhoolmaster*, Stanford University Press, Stanford, 1991. In questo libro molto citato, Rancière descrive come l'idiosincratico insegnante francese Joseph Jacotot abbia usato un libro bilingue per insegnare a un gruppo di studenti che parlavano solo fiammingo. Si veda: Ángela Molina, "Entrevista con Manuel Borja2Villel/Debe2 mos desarrollar en el museo una pedagogía de la emancipación".
in: *El País,* 11/19/2005, disponibile online all'indirizzo: http://elpais.com/dia2 rio/2005/11/19/babelia/1132358767_850215.html.

47 Si veda: "Declaración Instituyente Red Conceptualismos del Sur", disponibile online all'indirizzo: http://conceptual.inexistente.net/index.php? option=com_content&view=article&id=56:declaracion.

48 Boris Groys sostiene che la documentazione è una delle forme più diffuse di arte contemporanea oggi: non è la presentazione dell'arte (perché questo avviene altrove), ma semplicemente un *riferimento* all'arte. Groys, "L'arte nell'era della biopolitica: From Artwork to Art Documenta2 tion", in: Groys, *Art Power*, MIT Press, Cambridge/MA, 2008, pp. 52-65.

49 Questa politica è la continuazione degli sforzi di Borja2Villel al MACBA, che hanno dato vita al Centre d'Estudis i Documentació (istituito nel 2007). Il Centro è nato "dalla convinzione che dall'inizio del secolo scorso, e soprattutto dagli anni Cinquanta in poi, la produzione artistica non può essere compresa semplicemente attraverso l'opera d'arte in sé, e che il documento è un elemento del linguaggio che compone produzioni culturali complesse come l'arte". L'Archivio aspira anche a contribuire a controbilanciare la scarsa attenzione che il patrimonio documentario ha ricevuto in questo specifico contesto". Disponibile online all'indirizzo: http://www.macba.cat/en/the2archive.

50 Questo tipo di ricategorizzazione ha dei precedenti. John Carman ha dimostrato lo spostamento dello status del patrimonio archeologico nel Regno Unito, dalla preoccupazione liberale per il benessere pubblico e l'istruzione nel XIX secolo, al discorso delle "buone nazioni e di un ordine internazionale stabile" a metà del XX secolo, fino all'attuale discorso manageriale del patrimonio come "risorsa" (valore per il denaro e uso efficace). Si veda: Carman, "Buoni cittadini e sana economia: La traiettoria dell'archeologia in Gran Bretagna da 'patrimonio' a 'risorsa'", in: Clay Mathers, et al. (eds.), *Heritage of Value, Arrhaeology of Renown: Reshaping Arrhaeologiral Assessment and Signifis ranre*, University Press of Florida, Gainesville, 2005, pp. 43-57.

51 Si veda: http://www.museoreinaSofía.es/programas2publicos/centro2 estudios/practicas2criticas_en.html. Il programma di 1502 ore offre un netto contrasto con i corsi educativi a scopo di lucro offerti dal MoMA (dove cinque lezioni di due ore costano 300 dollari) e dalla Tate Modern (dove cinque seminari di 902 minuti costano 120 sterline).

52 È significativo che l'attuale governo sloveno preferisca la prima opzione espositiva, mentre il museo preferisce la seconda.

53 Vedi: www.cultureshutdown.net. Il 4 ottobre 2012, dopo 124 anni di esistenza, il Museo nazionale bosniaco (Zemaljski Muzej) ha chiuso a causa dell'incapacità del governo di garantire finanziamenti adeguati.

54 Questo elenco non è completo: altre sezioni includono "Tempo senza futuro" (sottoculture degli anni Ottanta) e "Tempo quantitativo" (sistemi individuali fondati su forme logiche autonome).

55 Sebbene Badinovac equipari definitivamente la contemporaneità alla periodizzazione ("la guerra nei Balcani ha segnato l'inizio della nostra contemporaneità"), la collezione espone opere che risalgono agli anni Cinquanta. Zdenka Badinovac, "Il presente e la presenza", in: *The Present and Presenre-Repetition 1*, Moderna Galerija, Ljubljana, 2012, p. 106.

56 Ibidem, p. 103.

57 Zdenka Badinovac, "Nuove forme di produzione culturale", 10/1/2012, disponibile online all'indirizzo: http://www.arteeast.org/pages/arte2 news/article/1551/.

58 Il museo è stato criticato per non aver abbinato l'arte della Guardia Bianca, il movimento che collaborò con le forze di occupazione durante la Seconda Guerra Mondiale.

59 Vedere: http://www.mg2lj.si/node/168 e http://radical.temp.si/.

60 Adela Z´eleznik, "On Education in MG+MSUM", documento non pubblicato, p. 1. Z´eleznik è curatore senior per l'educazione presso il MSUM e la Moderna Galerija.

61 Le altre istituzioni sono la Július Koller Society (Bratislava), il Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), il Museum van Hedendaagse Kunst (MuKHA, Anversa), e il Van Abbemuseum. Nel 2012 si sono uniti alla rete il Reina Sofía e il SALT (Istanbul). Vedi: http://internacionala.mg2lj.si/. Nel 2013, L'Internationale ha ricevuto una sovvenzione quinquennale di 2,5 milioni di euro per sostenere il programma *The Uses of Art-The Legary of 1848 and 1989*, coordinato da Esche al Van Abbemuseum.

62 Si potrebbe affermare che le biennali fanno già questo, e nessuna più della più recente Documenta 13 (2012), con la sua abbondanza di opere che commemorano la storia e gli archivi (ad es, l'installazione di Michael Rakowitz in cui i libri della biblioteca danneggiati dai bombardamenti alleati del 1941 sono ricreati in pietra da intagliatori di Kabul e collocati accanto a vetrine di testi e oggetti che paragonano la distruzione culturale dei Talebani a quella subita da Kassel nella Seconda guerra mondiale; o l'installazione di Kader Attia con libri, vetrine e una proiezione di diapositive, che paragona la "riparazione" degli oggetti africani alla "ricostruzione" dei volti dei soldati, attraverso la chirurgia plastica, dopo la Prima guerra mondiale). Tuttavia, vorrei fare una distinzione tra il progetto di Carolyn Christov2Bakargiev e quello che sto delineando qui, soprattutto perché l'enorme gamma di posizioni artistiche rappresentate nella sua mostra (dalla pratica sociale alla per2 formance, dalla pittura all'"impulso archivistico") non ha prodotto, nel suo complesso, un'identità, nel suo complesso, non ha prodotto una posizione identificabile, quanto piuttosto l'ennesimo esempio di relativismo indeciso, mentre il suo umore pervasivamente retrospettivo ha comunicato - come nell'articolo di Roelstraete, citato sopra - solo una rassegnata incapacità di affrontare il futuro.

63 John Carman ha iniziato a delineare un progetto correlato nel patrimonio archeologico2 con l'idea di "proprietà cognitiva". Si veda: Carman, *Against Cultural Property: Arrhaeology, Heritage and Ownership*, Duck2 worth, London, 2005.

64 "La rivoluzione copernicana nella percezione storica è questa: prima si considerava il passato come un punto fermo e si vedeva il presente come uno sforzo per far avanzare la conoscenza a tentoni verso questo punto. Ora questa relazione deve essere invertita e il passato diventa la svolta dialettica2 che ispira una coscienza risvegliata". Walter Benjamin, citato in: Susan Buck2Morss, *The Dialertirs of Seeing*, MIT Press, Cambridge/MA, 1989, pag. 338.

65 Come scrive Charles Esche, "l'arte contribuisce a una cultura democratica stimolando capacità, come l'apertura mentale e la possibilità di vedere e immaginare le cose in modo diverso, che sono di vitale importanza per una società civile". processo politico costruttivo in cui le differenze devono essere costantemente negoziate e ci sono sempre alternative". Esche, intervistato da Dominiek Ruyters, "A Cosmology of Museums", in: *Metropolis M*, 4/17/2013, disponibile online all'indirizzo: http://metropolism.com/features/ a2cosmology2of2museums/.

66 Per una discussione sui musei e il novantadue per cento, si veda: www.occupymuseums.org. Nel peggiore dei casi, il valore dei musei non è più determinato da una storia dell'arte politicamente consapevole, ma da un mercato dell'arte gonfiato dal reddito disponibile di gestori di hedge2fund e oligarchi russi; da qui la preponderanza di opere sovradimensionate e scintillanti di artisti maschi. Anche nelle Americhe le istituzioni alternative, guidate da direttori socialmente consapevoli, sono riuscite a produrre nuovi modelli singolari, come il programma educativo del Queens Museum of Art di New York o il programma integrato di arte ed educazione del nuovo Museu de Arte do Rio di Rio de Janeiro.

67 Ciò è aggravato dalla tendenza a scindere la posizione del direttore del museo in due posizioni, quella artistica e quella finanziaria, con quest'ultima che ha il sopravvento. Per un'appassionata esortazione a riconsiderare il valore delle discipline umanistiche, si veda: Stefan Collini, *What Are Universities For?*, Penguin, Londra, 2012.

68 Il valore d'uso comprende la percezione della cultura e delle scienze umane in termini di "industria culturale", "educazione", "ricreazione e turismo", "rappresentazione simbolica", "legittimazione dell'azione", "solidarietà sociale e integrazione" e "guadagno monetario ed economico". Si veda: Carman, *Contro la proprietà culturale*, op. cit., p. 53.

BIOGRAFIE

CLAIRE BISHOP è una storica e critica d'arte con sede nel programma di dottorato in Storia dell'arte presso il Graduate Center della City University di New York. È autrice di *Installation Art: A Critiral History* (Tate/Routledge, 2005) e *Artifirial Hells: Partiripatory Art and the Politirs of Spertatorship* (Verso, 2012). È curatrice di *Partiripation* (MIT/Whitechapel, 2006) e *1968/1989: Politiral Upheaval and Artistir Change* (Varsavia, Museo d'Arte Moderna, 2010) e ha co2curato la mostra *Double Agent* all'ICA di Londra nel 2008. Collabora regolarmente con *Artforum* e occasionalmente con *Ortober* (MIT Press).

DAN PERJOVSCHI è un artista che mescola disegno, vignette e graflti, e che ha svolto un ruolo attivo nello sviluppo della società civile in Romania attraverso il suo lavoro editoriale per la rivista *Revista 22. I* suoi disegni sono spesso un commento politico sull'attualità e sugli eventi culturali. Ha rappresentato la Romania alla Biennale di Venezia del 1999 e ha esposto in biennali e musei di tutto il mondo, in particolare alla Biennale di Istanbul (2005), alla Tate Modern (2006), al Museum of Modern Art di New York (2007) e alla Triennale di Parigi (2012). Ha pubblicato i suoi disegni sotto forma di giornali gratuiti e piccoli libri, tra cui *Mad Cow, Bird Flu, Global Village* (2007), *Postmodern ExsCommunist* (2007) e *Reression* (2010). Vive e lavora a Bucarest.

RICONOSCIMENTI

Questo piccolo libro è nato da una serie di eventi intrecciati tra loro. Il primo è stato il mio trasferimento negli Stati Uniti nel 2008 e l'incontro con il conservatorismo delle sue istituzioni museali. Il secondo è stato l'insegnamento di un seminario al CUNY Graduate Center su "The Contemporary Museum" nell'autunno 2010, in preparazione della conferenza *The Now Museum: Contemporary Art, Curating Histories, Alternative Models*, che ho co2organizzato con Independent Curators Inter2 national e il New Museum e che si è tenuta a New York nel marzo 2011. Gli studenti del seminario sono stati interlocutori stimolanti e stimolanti, così come molti dei relatori della conferenza. Il terzo evento è stato il programma di austerità che ha accompagnato la virata a destra dell'Europa nel 2010, in risposta al crollo del 2008. I tagli ai finanziamenti pubblici alle arti, in particolare nei Paesi Bassi, hanno provocato un'ondata di proteste tra i professionisti dell'arte, ma poca solidarietà da parte di altri settori pubblici, anch'essi alle prese con tagli devastanti.

Dal punto di vista teorico, sono in debito con il lavoro di Susan Buck2Morss, le cui lezioni del 2011 al CUNY Graduate Center sulla "Storia universale dell'arte" sono state formative per il mio pensiero. Un ringraziamento va anche ai membri del Comitato per la globalizzazione e il cambiamento sociale del Graduate Center, ai miei colleghi borsisti del Clark Art Institute (primavera 2013) e a Sven Lütticken e Stephen Melville, che hanno dato consigli sulle prime bozze. Questo testo ha beneficiato, come molti dei miei scritti, del generoso feedback editoriale di Nikki Columbus, alla quale dedico questo libro.

COLOPHON

Fotografie: © Archivio Van Abbemuseum, Eindhoven,
Paesi Bassi per le pp. 28-35; © Museo Nactional Centro de Arte Reina Sofía,
Madrid per le pp. 36-46; © Moderna Galerija, Lubiana per le pp. 47-53.

Progetto: Sabine Pflitsch, probsteibooks (Colonia)
Copy editor: Jenifer Evans
Produzione: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH

Pubblicato per la prima volta da Koenig Books, Londra

Koenig Books Ltd
Alla Serpentine Gallery,
Kensington Gardens, Londra W2 3XA
www.koenigbooks.co.uk

Stampato in Germania

Distribuzione: Buchhandlung Walther König, Köln
Ehrenstr. 4, 50672 Köln
Tel +49 (0) 221 / 20 59 6 53 Fax +49 (0) 221 / 20 59 6 60
verlag@buchhandlung2walther2koenig.de

Svizzera: AVA Verlagsauslieferungen AG Centralweg
16, CH28910 Affoltern a.A.
Tel +41 (44) 762 42 60; Fax +41 (44) 762 42 10
verlagsservice@ava.ch

Regno Unito e Irlanda: Pubblicazioni Cornerhouse
70 Oxford Street, GB2Manchester M1 5NH
Tel +44 (0) 161 200 15 03 Fax +44 (0) 161 200 15 04
publications@cornerhouse.org

Fuori dall'Europa: D.A.P. /
Distributed Art Publishers, Inc.
155 6th Avenue, 2nd Floor, USA2New York, NY 10013
Tel +1 (0) 212 627 1999 Fax +1 (0) 212 627 9484
eleshowitz@dapinc.com

ISBN 97823286335236423